Ignacio Yarza

INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA

Iniciación Filosófica

EUNSA

INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA

IGNACIO YARZA

INTRODUCCIÓN A LA ESTÉTICA



EDICIONES UNIVERSIDAD DE NAVARRA, S.A.
PAMPLONA

Ediciones Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA)
Plaza de los Sauces, 1 y 2. 31010 Barañáin (Navarra) - España
Teléfono: +34 948 25 68 50 - Fax: +34 948 25 68 54
e-mail: eunsa@cin.es

ISBN: 84-313-2204-7
Depósito Legal: NA 2.090-2004

Imprime: GraphyCems, S.L. Pol. San Miguel. Villatuerta (Navarra)

Printed in Spain - Impreso en España

Índice

INTRODUCCIÓN 9

PRIMERA PARTE
BOSQUEJO HISTÓRICO

I. EL HORIZONTE CLÁSICO 21
1. Platón 24
a) *Arte* 24
b) *Belleza* 28
2. Aristóteles 34
a) *Belleza* 34
b) *Arte* 36
3. Plotino 43
a) *Belleza* 44
b) *Arte* 48

II. EL HORIZONTE CRISTIANO-MEDIEVAL 51
1. La Estética del siglo XIII 56
a) *El modelo medieval* 56
b) *La sensibilidad estética del Medievo* 60
c) *La metafísica de la luz* 64
d) *La estética trascendental* 67
2. Santo Tomás de Aquino 76
a) *El* pulchrum *como propiedad trascendental del ente* 80
b) *Las características propias de la belleza* 84
c) *La* visio *estética* 86

III. El horizonte moderno ... 91
1. I. Kant ... 98
a) *Introducción* ... 98
b) La Crítica del Juicio ... 100
2. La estética post-kantiana ... 107
3. G.W.F. Hegel ... 111
a) *Introducción* ... 111
b) Lecciones de Estética *de 1823* ... 116
4. La estética post-hegeliana ... 136
5. El pensamiento estético de M. Heidegger ... 145
a) *Introducción* ... 145
b) *El arte y la poesía* ... 148
6. La estética postmoderna ... 156

Segunda Parte
SÍNTESIS TEÓRICA

Introducción ... 165
1. Trascendentalidad de la Belleza ... 168
2. Belleza y Verdad ... 175
3. Bien y Belleza ... 182
4. Arte y Belleza ... 191

Índice de nombres ... 209

Bibliografía ... 213

Introducción

Todo libro sobre estética aun cuando, como en este caso, no pretenda otra cosa que ser una introducción a la materia, exige a su vez ser introducido, y no de un modo tan breve como acaso sería deseable[1]. La necesidad de estas páginas introductorias deriva precisamente del objeto mismo de estudio, la estética, una disciplina cuyo contenido no es en absoluto pacíficamente compartido; «nadie, hoy, se atrevería a dar una definición no problemática de la estética»[2]. La misma palabra griega *aisthesis*, sensación, percepción, no tiene un único significado y, en todo caso, su uso a lo largo de la historia no ha sido siempre el mismo. Es habitual señalar a Alexander Gottlieb Baumgarten como el primer filósofo que empleó este término –en su obra *Aesthetica,* de 1750– para referirse a un saber específico, aquél que se circunscribe al conocimiento sensible y que comprende la percepción de lo bello. Desde entonces, la estética ha designado la disciplina filosófica que tiene por objeto el estudio de la belleza y, ante todo, del arte. Un saber específico y autónomo, fruto del pensamiento moderno, al que se le asignó desde su nacimiento una tarea de gran importancia, que hoy, en tiempos postmodernos, muchos dudan que pueda cumplir y del que, precisamente por tal motivo, algunos ya han comenzado a escribir su epitafio[3].

El sentido que en este libro se otorga a la palabra «estética» desea ser más amplio, desligándose de la perspectiva moderna para recuperar el modo en que el pensamiento clásico entendió la belleza y su estudio. El mundo clásico no confió a ningún saber específico el tratamiento de la belleza; su estudio formaba parte

1. Estas páginas fueron redactadas originalmente en italiano, por este motivo buena parte de la bibliografía utilizada responde a obras escritas o traducidas en esa lengua. Para el presente texto he procurado utilizar las versiones y traducciones españolas; cuando esto no ha sido posible, he traducido directamente los textos sirviéndome, en algunos casos, de la traducción italiana. En el trabajo de conversión del texto original a la lengua castellana he contado con la inestimable ayuda de Patricia Saporiti.

2. F. Restaino, *Storia dell'estetica moderna,* Utet, Torino 1991, p. 21.

3. En este sentido, es significativo el trabajo de J.-M. Schaeffer, *Adieu à l'esthétique,* PUF, Paris 2000, y la justificación en el primer capítulo del título elegido.

de la filosofía entendida como metafísica. El pensamiento clásico se ocupó también del arte; fundamentalmente, aunque no de manera exclusiva, de su producción, y designó tal saber como *Poética*. La relación entre estos dos saberes, es decir, la reflexión sobre la belleza y la reflexión sobre el arte no fue tan inmediata como a primera vista podría suponerse aunque, indudablemente, el pensamiento clásico consideró que tal nexo existía.

En este libro, por lo tanto, más que del arte o de la experiencia de su fruición, nos ocuparemos de la belleza, sin restringir tal concepto a ninguna dimensión específica. Nos interesa comprender este aspecto de la realidad tan evidente, tan diverso y fugaz, en cualquier circunstancia en la que se pueda presentar; sentimos curiosidad por dilucidar el porqué último que nos permite considerar bellas cosas tan dispares como una obra de arte, un paisaje, un gesto de compasión, un acto heroico o un simple vaso de agua. En cierto sentido, hablar de estética nos obliga a tomar desde el inicio una posición que luego deberá ser justificada a través de las páginas del libro. Es posible señalar desde este momento, con una sola palabra, un primer motivo para adoptar tal perspectiva: coherencia. En efecto, si el nacimiento de la estética como disciplina autónoma obedece, en gran medida, a la decisión moderna de superar la metafísica, quien no comparte tal decisión y continúa viendo la realidad toda desde una perspectiva metafísica, no puede prescindir de ella a la hora de interrogarse sobre la belleza, su manifestación y su fundamento.

Esto nos lleva a una nueva consecuencia: la necesidad de detenernos en la historia de la estética; es decir, procurar comprender los diversos modos en que la belleza fue entendida y apreciada, que, presumiblemente, encontrará su correspondiente reflejo en las diferentes formas en que el arte la ha expresado a lo largo de la historia. De forma más o menos inmediata nos damos cuenta de que las distintas expresiones artísticas que han surcado la historia del arte, así como la diversidad artística de las diferentes culturas, no son fruto de la mera casualidad o de algo arbitrario, sino que muestran la visión de la realidad propia de cada artista y la de su contexto cultural e histórico. La belleza y el arte son elementos notablemente significativos del pensamiento de cada artista y de su entorno cultural. Del mismo modo, las diversas teorías estéticas reflejan en su discurso sobre la belleza la totalidad del pensamiento de un filósofo y la cosmovisión dominante de la cultura de su época. Como sostiene von Balthasar, ningún filósofo comenzará su propio camino partiendo del concepto de belleza; más bien la belleza constituirá el final de sus reflexiones[4]. Este carácter final, conclusivo y sintético de la belleza nos conduce a dos rasgos que necesariamente se hacen presentes en su estudio; el primero se refiere a su importancia, el segundo a su dificultad.

¿Por qué ocuparse de la belleza, por qué reflexionar sobre el arte? Mi primer contacto con la estética inició precisamente a través de esta pregunta. ¿No

4. Cfr. VON BALTHASAR, H.U., *Gloria. Una estética teológica,* 7 vols., Ediciones Encuentro, Madrid 1985-1995, I, p. 21.

hay problemas mucho más importantes y, sin duda, más urgentes de que ocuparse? ¿Qué motivos pueden inducirnos a reflexionar sobre la belleza y sobre el arte? Una primera respuesta podría ser ésta: siendo evidente su presencia en el mundo, parece lógico que quien afirma interesarse por todo, se interrogue también por ella. Un interés, por lo tanto, filosófico, una curiosidad intelectual que conduce a preguntarse el porqué de su presencia en el mundo, cuál es su significado, cuál su importancia y su último fundamento. Un interés filosófico marcadamente personal, pues somos conscientes de la incidencia de la belleza en nuestra vida. En efecto, en nuestras elecciones personales, de modo más o menos velado, hay siempre una motivación estética. Nuestros ideales, los modelos de conducta y de vida que perseguimos, jamás carecen de un cierto carácter estético, como tampoco carece de esta dimensión el mundo en el que nos movemos, los objetos que cotidianamente usamos, las prendas con las que nos vestimos o la casa que habitamos. La condición misma del hombre, ser inacabado e incompleto, impide prescindir de la dimensión estética; el hombre constituye una tarea para sí mismo, y la lleva a término a través de un obrar que, en cierto sentido, puede concebirse como artístico, puesto que es libre, no determinado y, por lo tanto, creativo. El hombre se hace a sí mismo según el modo en que concibe la belleza, es decir, según el modo de percibir, sensible e intelectualmente, el bien, la perfección y la plenitud, que, como justamente pensaban los clásicos, es *kalòs kagathós*[5]. El hombre se hace a sí mismo teniendo en cuenta la propia visión estética del mundo y de la vida humana. Así construye su propia personalidad y construye también el mundo que lo circunda. Por este motivo se ha hablado tantas veces de la vida humana como una obra de arte por realizar, como una tarea que se lleva a término según un ideal no solamente moral, sino también estético. Plotino lo expresaba de este modo: «Y si no te ves aún bello, entonces, como el escultor de una estatua que debe salir bella quita aquí, raspa allá, pule esto y limpia lo otro hasta que saca un rostro bello coronando la estatua, así tú también quita todo lo superfluo, alinea todo lo torcido, limpia y abrillanta todo lo oscuro y no ceses de labrar tu propia estatua hasta que se encienda en ti el divino esplendor de la virtud»[6]. Similar es la consideración de Juan Pablo II en su *Carta a los artistas*: «A todo hombre le es confiada la tarea de ser artífice de la propia vida: en un cierto sentido, debe hacer de ella una obra de arte, una obra maestra»[7]. Pues bien, de modo semejante a cómo forja el hombre su conducta, construye también el mundo, la sociedad, que con su obrar adquiere la coloración de su visión estética.

Teniendo en cuenta lo anterior, no es difícil hallar una cierta correspondencia entre el modo en que se percibe y expresa la belleza, y el pensamiento de fon-

5. Acerca de la historia y uso de esta expresión, cfr. F. BOURRIOT, *Kalos Kagathos-Kalokagathia*, 2 vols., Olms, Hildesheim 1995.
6. PLOTINO, *Enéadas,* I, 6, 9.
7. JUAN PABLO II, *Carta a los Artistas*, 4 de abril de 1999, n. 2.

do de una cultura, de una época o de una persona. Sergio Givone compara el pensamiento estético de nuestros días con «la astronomía en los tiempos de Galileo. Esta afirmación, aunque un poco paradójica, contiene algo de cierto. La estética es hoy, como entonces la astronomía, una disciplina marginal que está lejos de los problemas que más directamente atañen a la realidad de la existencia, a la vida; sin embargo, es precisamente su ubicación en las móviles zonas del límite, donde el mundo parece fluir constantemente en el juego de la invención y las producciones simbólicas y oníricas, lo que hace de la estética un observatorio privilegiado para entender nuestra situación en el mundo y en la historia. Es como si una vez más la aparición de algo que está en una remota e inalcanzable lejanía (las estrellas, las obras de arte...) nos enviara mensajes en los que hay algo de nosotros y a cambio configurásemos el tropismo originario, es decir, la orientación fundamental respecto a las cosas y a los hombres»[8]. El modo de concebir la belleza, su presencia en nuestra vida y en nuestra sociedad, nos permite entender la orientación fundamental tanto personal como de la sociedad en la que vivimos y, eventualmente, nos concede la posibilidad de enderezar el curso de nuestra vida.

Si pensamos en nuestra época, advertimos un difundido esteticismo, una estetización de todo. Estamos inmersos en una sociedad que ha perdido muchos de los valores determinantes y directivos, y en la que prevalece el hacer. El hacer instrumental, técnico, privado del soporte del bien y de la verdad, siente la necesidad de adquirir la dignidad de aquello que vale por sí mismo, y para dar credibilidad a su nueva función hegemónica, adopta el disfraz estético, se mimetiza con el hacer artístico finalizado en sí mismo. Queda entonces sólo lo bello como valor, pero desligado de cualquier otro valor, sin ninguna pretensión trascendente. La belleza se ha transformado en un valor aislado, autónomo, en un fin en sí mismo, el último apoyo capaz de justificar aparentemente todo. Por este motivo, todo reclama su presencia, todo debe ser *estetizado*, en muchos casos para enmascarar un profundo vacío. Perdidos el ser, la verdad, la bondad, abandonado el pensar teórico, no queda más que el pensamiento práctico, el saber hacer; pero un hacer sin fines ulteriores, desligado de la verdad y del bien, no se sostiene y adopta como estrategia de supervivencia su estetización. El vacío de una realidad así pensada, sin algún fundamento, contagia a la misma belleza que pretende enmascararla, transformándose, consiguientemente, en algo carente de espesor. El misterio de la belleza, su mensaje profundo, quedan olvidados; la belleza causa temor y por esto se adoptan como elementos defensivos la ligereza y la superficialidad. Una belleza tan superficial no suscita respeto, más bien se presta a la burla o a la parodia. De manera aparentemente paradójica, el fenómeno de la estetización de la realidad es acompañado, como contrapartida, por la difusión de la transgresión de la belleza, por la exhibición de la fealdad y de lo horrible, y por

8. GIVONE, S., *Historia de la Estética,* Tecnos, Madrid 1990, p. 9.

la convicción del ocaso del arte. «Desde su implantación, la cultura de la moderna sociedad burguesa promueve la delectación por lo bello tanto como la voluntad de transgredirlo, de ir más allá de la belleza» [9].

Tal esteticismo y tal trivialización de la belleza se vuelven mucho más estridentes cuando se presentan en ámbitos de por sí ajenos a la superficialidad y a lo vacuo. En esta perspectiva podría ser interpretado el malestar que produce una liturgia que celebra y actualiza el misterio de Cristo, principio y fuente del verdadero sentido de lo real, valiéndose de criterios estéticos efímeros y superficiales [10].

En párrafos anteriores se hacía referencia a la coherencia. Y si ésta es particularmente oportuna para la liturgia de la Iglesia y para el arte religioso, es también pertinente para la vida de cada hombre y de la sociedad: acercarse a la realidad con la sola lógica de la utilidad, del éxito y del hacer, significaría disponerse a perderla, negarse a penetrar en su consistencia y en su misterio. Por este motivo, la reflexión sobre la belleza posee un indudable interés formativo, que requiere integrarla en el horizonte vital, en una interpretación completa de la realidad, en un pensamiento capaz de aprehender lo real en toda su riqueza. Contentarse con la estetización de la realidad podría ser sinónimo de disgregación, de una visión carente de agudeza o de una voluntad que no desea apreciar más que la superficie, el gesto, la nota distintiva de las cosas. El peligro es bastante mayor de lo que se podría pensar y constituiría una profunda incoherencia por parte de quien conoce y vive la profundidad y la riqueza de lo real, o bien, peor aún, la manifestación evidente de no haberla captado nunca. «Yo cito con frecuencia, quizá lo cite demasiado –afirma Daniélou–, (...) el principio de las *Elegías de Duino*, de Rilke. Dice a propósito de los ángeles: "... y si uno de ellos de repente me apretase contra su corazón, sucumbiría muerto por su existencia tan fuerte, porque lo bello no es nada más que el primer grado de lo terrible". Para Rilke, lo bello es a veces tan intenso que es insoportable. (...) Es decir que lo bello no es más que el primer analogado de lo sagrado y nos da por lo tanto una idea de lo que puede ser la intensidad insoportable de Dios, si Dios se acercara demasiado a nosotros. (...) Tenemos miedo de Dios, como tenemos miedo de lo bello, como tenemos con frecuencia miedo de todo aquello que precisamente compromete en nosotros algo demasiado profundo, porque es mucho más fácil vivir en la superficie de nosotros mismos que aceptar comprometernos en esas profundidades» [11].

9. LYNCH, E., *Sobre la belleza,* Anaya, Madrid 1999, p. 74.

10. Cfr. RATZINGER, J., *Informe sobre la fe,* BAC, Madrid 1985, p. 139: la liturgia «no debe expresar la actualidad, el momento efímero, sino el misterio de lo Sagrado. Muchos han pensado y dicho que la liturgia debe ser «hecha» por toda la comunidad para que sea verdaderamente suya. Es ésta una visión que ha llevado a medir el «resultado» de la liturgia en términos de eficacia espectacular, de entretenimiento. De este modo se ha dispersado el *proprium* litúrgico, que no proviene de lo que *nosotros hacemos*, sino del hecho de que aquí *acontece* Algo que todos nosotros juntos somos incapaces de hacer».

11. DANIÉLOU, J., *Mitos paganos, misterio cristiano*, Casal i Vall, Andorra 1967, pp. 16-17.

Es claro que la tarea de la estética es filosófica, que no se trata de una disciplina destinada a educar nuestro gusto artístico, a mejorar nuestra sensibilidad. Ciertamente la reflexión sobre la belleza puede estimular nuestras capacidades, pero su función es estrictamente filosófica. Se trata de dirigirse a la raíz, a los principios que permiten comprender el valor de la belleza; quien proclama el deseo de reflexionar sobre el todo, no puede prescindir de este aspecto de la realidad. Un aspecto, un valor que desde siempre ha maravillado a los hombres; un aspecto vivamente sentido, experimentado, pero que continuamente aparece sumido en el enigma, refractario a toda tentativa de ser reducido a un concepto, a un conocimiento riguroso. La belleza tiene la peculiar capacidad de hacer patente tanto la indigencia del *logos,* como el esplendor y la plenitud de lo real. Si en un primer momento se ha hecho referencia casi exclusivamente al aspecto objetivo de la belleza, unido a él se encuentra la dimensión contemplativa. Descuidar la belleza o medirla según la lógica de la utilidad, del éxito, puede significar cerrarse a la dimensión contemplativa, o al menos clausurar una de sus vías de acceso. El descuido de la belleza implicaría no sólo carencia de sensibilidad, sino también la privación de una dimensión riquísima de la vida espiritual, como es la contemplación y el gozo *–frui–* que de ella procede. Un empobrecimiento que, como hemos afirmado, puede incidir no sólo en la vida personal de cada individuo, sino en la de toda una sociedad. Von Balthasar considera que «aquel cuyo semblante se crispa ante la sola mención de su nombre (pues para él es chuchería exótica del pasado burgués) podemos asegurar que –abierta o tácitamente– ya no es capaz de rezar y, pronto, ni siquiera será capaz de amar (...). En un mundo sin belleza –aunque los hombres no puedan prescindir de la palabra y la pronuncien constantemente, si bien utilizándola de modo equivocado–, en un mundo que quizá no está privado de ella pero que ya no es capaz de verla, de contar con ella, el bien ha perdido asimismo su fuerza atractiva, la evidencia de su deber-ser realizado; el hombre se queda perplejo ante él y se pregunta por qué ha de hacer el bien y no el mal (...). Y si esto ocurre con los trascendentales, sólo porque uno de ellos ha sido descuidado, ¿qué ocurrirá con el ser mismo? Si Tomás de Aquino consideraba al ser como «una cierta luz» del ente, ¿no se apagará esta luz allí donde el lenguaje de la luz ha sido olvidado y ya no se permite al misterio del ser expresarse a sí mismo?» [12].

Heidegger ha puesto en evidencia, con particular vehemencia, el peligro que supone el predominio del pensamiento técnico. Más que la guerra atómica u otro tipo de desventuras que pueden derivar de sus invenciones, la verdadera amenaza de este dominio es el riesgo que conlleva privar al hombre de su verdadera esencia, es decir, de su capacidad de pensar [13]. No es posible reducir la vida hu-

12. VON BALTHASAR, H.U., *Gloria, op. cit.,* I, pp. 22-23.

13. Heidegger denuncia el peligro de la técnica en varios de sus escritos; precisamente, desarrolla estas ideas en el capítulo «¿Para qué ser poeta?», de su obra *Sendas perdidas,* Losada, Buenos Aires 1969[2], pp. 222-264.

mana al hacer, al pensar técnico. Es peligroso arrojar la belleza de la propia vida y del mundo, replegando la realidad a la lógica científica, conceptual y silogística. No puede circunscribirse todo a definiciones, conceptos e identidades; la vida espiritual no puede convertirse en análisis lógico. Pero tampoco puede reducirse la realidad a absoluta insensatez, al absurdo, a plena irracionalidad, a un vacío impenetrable que sólo puede ser superficialmente experimentado y apreciado. «Es absurdo –afirma Daniélou– limitar nuestro conocimiento al conocimiento simplemente racionalista o científico. Hay en la sensibilidad o en la imaginación una captación de lo real infinitamente preciosa, con tal de que la elaboremos en captación intelectual, no dejándola en el nivel de la afectividad evanescente, sino descubriendo su contenido noético, lo cual es verdad de toda experiencia. (...) Podemos, es verdad, disponer del cosmos por medio de la ciencia. Pero el hombre completo es aquel que permanece sin embargo sensible a la experiencia poética y mística del cosmos, es decir aquel que es capaz de captar a través de las realidades cósmicas cierto conocimiento de lo invisible» [14]. La belleza tiene, en este sentido, su propia función en cuanto activa la nostalgia de los valores perdidos, despierta el espíritu y hace presente, de algún modo, el error de tales perspectivas parciales.

Estas afirmaciones nos conducen a contradecir la visión de quien considerase incompatibles la vida cristiana y la belleza, la ascética y la estética. Por el contrario, la fe, creída y vivida, contiene también una dimensión estética. Y, en consecuencia, ni los cristianos ni la Iglesia pueden prescindir de ella. «La única apología verdadera del cristianismo –afirma el cardenal Ratzinger– puede reducirse a dos argumentos: *los santos* que la Iglesia ha elevado a los altares y *el arte* que ha surgido en su seno. El Señor se hace creíble por la grandeza sublime de la santidad y por la magnificencia del arte desplegadas en el interior de la comunidad creyente, más que por los astutos subterfugios que la apologética ha elaborado para justificar las numerosas sombras que oscurecen la trayectoria humana de la Iglesia. Si la Iglesia debe seguir convirtiendo, y, por lo tanto, humanizando el mundo, ¿cómo puede renunciar en su liturgia a la belleza que se encuentra íntimamente unida al amor y al esplendor de la Resurrección? No, los cristianos no deben contentarse fácilmente; deben hacer de su Iglesia hogar de la belleza –y, por lo tanto, de la verdad–, sin la cual el mundo no sería otra cosa que antesala del infierno» [15].

Queda aún por señalar el segundo aspecto que procede del carácter último y sintético de la belleza y de su estudio, esto es, su dificultad. La inoportunidad de detenerse en la reflexión de lo bello, más allá de su mayor o menor importancia, podría ser justificada, tal vez, por la dificultad que implica penetrar en su misterio. En un cierto sentido, la reflexión sobre lo bello se presenta como una de las cuestiones más difíciles de la filosofía, uno de los argumentos que ha sido afron-

14. DANIÉLOU, J., *Mitos paganos..., op. cit.,* p. 18.
15. RATZINGER, J., *Informe sobre la fe, op. cit.,* pp. 142-143.

tado con mayor empeño por los grandes filósofos. Como afirma Platón en la conclusión del *Hipias Mayor,* «creo (...) comprender mejor el proverbio aquel que dice que "lo bello es difícil"» [16]. Parte del misterio de la belleza nace de su doble valencia, de ser a la vez realidad evidente y difícil. Todos, en mayor o menor medida, la hemos entrevisto; su presencia está por todas partes y sin embargo, tal vez precisamente por esto, no nos resulta fácil delimitarla, definirla, explicarla. Al inicio de *El Idiota* el príncipe Myskin afirma:

> «— Usted es una beldad extraordinaria, Aglaja Ivànovna. Es usted tan hermosa que uno tiene miedo de mirarla.
>
> —¿Y eso es todo? ¿ Y qué de sus cualidades? (...).
>
> —Es difícil juzgar la belleza; todavía no estoy preparado para ello. La belleza es un enigma» [17].

¿Quién se atrevería a responder a una pregunta tan simple como esta: qué es la belleza? Es seguro que, cualquiera que fuera su respuesta, no encontraría un fácil consenso. ¿Qué es lo bello? ¿Cuál es su relación con la verdad? ¿Tiene algún fundamento metafísico? ¿Tiene algún origen psicológico, alguna consistencia? ¿Por qué su atractivo? ¿Por qué nos conmovemos frente a una obra de arte? ¿Cuál es su función, la finalidad de la belleza en la naturaleza y en el espíritu humano? ¿Por qué existe el arte? ¿Cómo explicarlo? ¿Cuál es su valor, cómo juzgarlo y comprenderlo adecuadamente? ¿Qué función cumple en la vida del hombre y en la sociedad? ¿Tiene alguna relación con el bien? ¿Cómo puede ser que manifestaciones artísticas de épocas y culturas tan diversas y lejanas continúen siendo consideradas bellas?

De algún modo, la reflexión sobre la belleza involucra todo el resto del saber filosófico. Precisamente por el carácter conclusivo de la estética este libro no pretende ser más que una introducción, no una respuesta acabada a todos los problemas que lo bello propone. Se trata más bien de iniciar el recorrido, de orientar la búsqueda, de comprender la importancia de no descuidar esta dimensión de la realidad, de estimular nuestras preguntas y, en la medida de lo posible, de anclar las respuestas en un fundamento firme. En algún sentido, la estética puede ser un buen banco de pruebas para nuestro conocimiento filosófico; en efecto, en ella encuentran espacio no sólo la metafísica, sino también la gnoseología, la psicología, la antropología, la historia de la filosofía, la filosofía de la cultura... Del mismo modo que no es posible comprender la reflexión de los grandes pensadores sobre la belleza sin tener presente la totalidad de su pensamiento, así también nosotros tendremos que integrar la percepción que de ella tenemos con nuestra manera de ver e interpretar la realidad.

16. PLATÓN, *Hipias Mayor,* 304 e.
17. DOSTOEVSKIJ, F., *El Idiota,* I.VII, Alianza, Madrid 2001², p. 118.

El libro se ha dividido en dos partes. La primera está dedicada a los diversos horizontes especulativos desde los que la belleza ha sido entendida, distinguidos históricamente en tres grandes etapas: el horizonte clásico, el horizonte cristiano-medieval y el horizonte moderno. Se tratará necesariamente de una visión de conjunto, recabada del pensamiento estético de algunos de los filósofos más representativos de cada uno de los períodos mencionados; será, por lo tanto, una visión incompleta y sujeta a numerosas precisiones e integraciones. Los diversos horizontes no son, por otra parte, compartimentos estanco, necesariamente incompatibles entre sí, sino que constituyen caracterizaciones que diferencian distintos modos de concebir la belleza y de expresarla, y que, en líneas generales, han marcado particulares períodos de la historia occidental. En la segunda parte del libro, teniendo en cuenta las lecciones de la historia, buscaremos señalar algunos puntos estables que nos permitan comprender mejor la belleza y los problemas que ella suscita, entre los que se encuentra la cuestión del arte y de su desarrollo en el transcurso de la historia.

PRIMERA PARTE

BOSQUEJO HISTÓRICO

I
El horizonte clásico

Antes de comenzar a hablar del horizonte clásico es necesario aclarar qué se entiende aquí por «horizonte»[1]. Detrás de este término se esconde la pretensión de conocer el modo en que el hombre está situado en el mundo, su manera de aprehender la realidad como contexto y presupuesto necesario de la forma en que percibe, explica y expresa la belleza. Cada época, y cada cultura de un mismo período histórico la perciben y expresan de modo distinto. Las obras de arte de la Grecia clásica tienen sus propias características, distintas de las de cualquier otra época, y diferentes también de las manifestaciones artísticas que surgieron en el mismo período pero en otras culturas. Análogamente, las explicaciones teóricas que dieron los griegos de la edad clásica acerca del arte y de la belleza son diversas de las de sus contemporáneos hebreos o egipcios, así como de las que proporcionaron los filósofos medievales o modernos. Se trata, por lo tanto, de entender qué ha hecho posible la aparición de tales creaciones artísticas y filosóficas, que, por supuesto, no se han originado espontáneamente; de otro modo no se explicarían las diferencias existentes entre el arte griego clásico y el arte medieval o moderno, o entre el arte griego y el arte oriental, egipcio o hebreo de la misma época.

Todo pensamiento y todo aquello que de algún modo está ligado a él, también el arte, tienen como presupuesto lo que Zubiri denomina experiencia. En el caso de los griegos, se trata de la experiencia de un pueblo, es decir, el modo como era percibida la realidad –su mundo y su tiempo–, y consiguientemente también la propia vida; en última instancia, la conciencia que el hombre de la Grecia clásica tuvo de sí mismo. En la conformación de tal experiencia confluyen las opiniones que tienen los hombres acerca de las cosas, el modo en que la época entiende su propia inserción en el tiempo y, finalmente, las convicciones más profundas sobre la vida, su origen, su significado y su destino final. Tales as-

1. Hago uso de lo expuesto por X. ZUBIRI en *Naturaleza, Historia, Dios,* Editora Nacional, Madrid 1974[3], pp. 153 ss.

pectos son como diversos estratos que configuran la experiencia y que conservan en sí mismos una cierta autonomía; momentos diversos de una única experiencia. La dimensión más vistosa y superficial está constituida por las cosas, por los contenidos, por los hechos. Si limitamos la experiencia de la Grecia clásica al ámbito estético, lo que en primer lugar aparece son las obras de arte y los tratados filosóficos que nos han sido transmitidos. Pero la comprensión de tales datos necesita, de nuestra parte, que penetremos en el contexto en el que nacieron, que nos adentremos en la experiencia de la que proceden. Tal contexto puede ser llamado «situación», es decir, el modo en el que el hombre griego estaba situado en el mundo, aquello que le permitía percibir ciertas cosas sin advertir otras. La situación determina en gran medida la percepción y la experiencia de las cosas; éstas se instalan en la experiencia según sea el emplazamiento que el hombre ocupa en el mundo. Entender los datos de una determinada época histórica, su pensamiento, su producción artística, exige el esfuerzo de identificarse con la situación de los hombres de esa época, para poder observarlos desde dentro. Seguramente no es idéntica la experiencia que podemos tener nosotros al contemplar un templo griego o al leer la *Ilíada*, que la que tuvo ante esos mismos objetos un griego del siglo IV a.C.

La situación exige, sin embargo, algo previo, el horizonte, es decir, un campo visual desde el cual son posibles perspectivas diversas. Es el horizonte lo que permite que el hombre tenga una determinada situación, que no sea un punto perdido en el infinito; es el horizonte lo que delimita su existencia y, conjuntamente, de algún modo la constituye. No se trata, pues, de una restricción estrictamente negativa, puesto que la limitación del campo visual es aquello que, al mismo tiempo, permite al hombre comprender y conocer tanto las cosas como a sí mismo. Pero el horizonte, como todo campo visual, surge siempre de algún principio, necesita un fundamento.

Estos tres niveles diversos que conforman la experiencia de una época tienen una propia movilidad. Lo que se mueve con más rapidez son los datos, los contenidos, los hechos, los conocimientos y las producciones. Si prestamos atención a las invenciones artísticas y filosóficas, la mutabilidad es evidente: las obras de Homero, de Hesíodo, de Píndaro, de Esquilo, de Sófocles, de Eurípides... la gran escultura clásica, la escultura helenística, la restauración romana... los diversos *Peri physeos* de los autores presocráticos, los diálogos platónicos, los tratados aristotélicos... La situación del hombre, su modo de saberse en el mundo, por el contrario, cambia con más lentitud; a la variabilidad de los datos puede corresponderle una situación inmutada, un modo casi idéntico de percibir la realidad. Detrás de los filósofos presocráticos suponemos que existía la misma situación, o al menos no estamos en condiciones de establecer cambios sustanciales en su interior, y lo mismo nos sucede cuando pensamos en los escritores trágicos o cuando observamos las esculturas de Fidias, de Praxíteles, de Polícleto o de Lisipo. Todavía más lentamente cambia el horizonte. Éste se mueve con una lentitud tal, que no advertimos su mutación; parece algo fijo. Por ello es posible

insertar un prolongado período histórico del pensamiento y de la cultura bajo un mismo horizonte.

Autor de tales cambios es siempre el hombre, que no solamente vive inmerso en una experiencia, sino que con su obrar decide la mutación de sus contenidos y, más lentamente, de su propia situación y del mismo horizonte. La experiencia ofrece al hombre un conjunto de posibilidades entre las cuales está llamado a elegir; puede aceptar algunas y rechazar otras, abriendo el camino hacia nuevos modos de pensar y dando cauce a ulteriores posibilidades. La continuidad de todo este proceso constituye la historia y las historias: de la filosofía, del arte, de la estética. En el mundo occidental, tales historias han tenido su comienzo con los griegos.

La historia de la filosofía sostiene que el horizonte mental de los griegos fue el de la multiplicidad y el movimiento, es decir, la conciencia de la pluralidad cambiante de las cosas, de la caducidad de lo real. La búsqueda de los filósofos se orientó, desde el inicio, a determinar el principio de las cosas, el *arché*, que pudiera dar razón de tales pluralidad y movimiento. La clara percepción de lo efímero de la existencia, tanto de las cosas como del hombre, estuvo acompañada de la segura confianza en la propia capacidad de desvelar con la razón el *qué* y el *porqué* de las mismas, anclando de este modo lo efímero y mutable a un principio permanente, para poder así organizar la propia vida y la vida de la *polis*. Sólo a la luz del *logos* el hombre se siente capaz de desentrañar el sentido de la realidad, entender el mundo y las cosas, a sí mismo y a los demás. Tal conocimiento, más propio de los dioses que del hombre, es la *sophia*; al hombre se le concede sólo su búsqueda, no su plena posesión. El hombre griego percibe la mutabilidad del universo y de la propia vida, porque es consciente de la existencia de un fundamento del que todo procede.

En relación a tal fundamento entendieron la belleza los griegos. Ésta fue la visión de los filósofos y, antes que ellos, de los poetas-teólogos. El mito precedió a la filosofía, pero ambos, no obstante las críticas de los filósofos al mito, participaron del mismo horizonte y situaron la belleza en la esfera de los principios, sean éstos los dioses, las ideas o el motor inmóvil. La multiplicidad y la caducidad del mundo físico no se presentaron a los ojos de los griegos, pues, como un desorden caótico, sino como un *kosmos*, como orden armónico causado por los dioses, determinado por el primer principio. La tarea de los hombres es intentar entender ese orden y, en todo caso, respetarlo. Si Homero y Hesíodo primero, y luego todos los otros artistas griegos, describieron plásticamente la configuración de tal orden, los filósofos se dedicaron a teorizar sobre él. Lo que los artistas afirmaban con la potencia de su arte, los filósofos intentaron decirlo con la fuerza del *logos*. La conciencia del valor que poseen el mundo y la vida, su belleza, a pesar de las dificultades y sufrimientos que entraña; la certeza de que el destino de este mundo y de la propia vida pertenece a Otro que merece honor y respeto, ya se trate de los dioses cantados por los poetas o del principio buscado por los filóso-

fos, es el patrimonio común de la Grecia clásica. La afinidad entre el arte y el pensamiento es evidente. Los filósofos no solamente hacen frecuente referencia a los grandes artistas, precedentes o contemporáneos, sino que elaboran su reflexión, a veces crítica, sobre el arte que éstos desarrollan, contribuyendo con su pensamiento y sus tratados a configurar la historia de su propia tradición artística. La atención al equilibrio de las formas, a la proporción, a la medida; la referencia a lo inmutable y eterno caracteriza no sólo a las esculturas, las pinturas, los templos o las tragedias, sino también al pensamiento filosófico.

Entre los primeros filósofos que subrayaron particularmente la armonía del cosmos encontramos a Heráclito y Pitágoras (siglos VI-V a.C.). El primero la circunscribió al fuego-*logos*, entendido como la ley universal oculta que rige el universo; el segundo la transformó en relación numérica, haciendo del número y de sus elementos el principio de cada cosa y del todo. Los filósofos griegos que dedicaron mayor atención a la reflexión sobre la belleza y el arte fueron, sin lugar a dudas, Platón (427-347 a.C.), Aristóteles (384-322 a.C.) y Plotino (204-270).

1. Platón

Abordar el estudio de la estética de Platón significa afrontar dos problemas distintos y no inmediatamente relacionados: el arte y la belleza. Es bien sabido que Platón, por un lado, criticó el arte y a los artistas y dedicó, por otra parte, mucha atención al estudio de la belleza, que en su pensamiento adquiere particular relieve.

a) *Arte*

Sobre el efecto seductor del arte ya se habían detenido a reflexionar los pitagóricos. Para ellos, la música podía tener un valor terapéutico, destinado a restablecer en el ánimo humano la armonía perdida. Sin embargo, la armonía musical constituía sólo un reflejo de la armonía cósmica. Platón no sólo continuará esta visión de la música como orden y manifestación de un orden superior, sino que, en virtud de su doctrina de las ideas, logró ampliar el contenido del discurso estético, determinando el fundamento metafísico no tanto de la belleza musical, sino de toda belleza. Ahora bien, no cualquier música ni cualquier belleza artística proporcionan armonía al sujeto, puesto que el arte puede tener también efectos nocivos.

Posiblemente hayan sido los sofistas quienes con sus enseñanzas subrayaron el valor persuasivo del arte. El encanto del arte estaba ligado, para ellos, a la capacidad técnica, a la habilidad del retórico, del artista. Los sofistas suprimieron las posibles relaciones entre la realidad, el conocimiento y el discurso, liberando la palabra de su conexión con el pensamiento y con las cosas, consignándola al

poder de la técnica, de la retórica. Lo importante para ellos no eran las cosas en sí mismas, sino aquello que sobre las cosas se pensaba o, mejor, lo que de ellas se decía. La firmeza del discurso no dependía, pues, de su contenido o de su verdad, sino de la habilidad con la que era sostenido y defendido. De este modo, la retórica se convirtió en el arte de persuadir, de convencer, sin necesidad de relación alguna de la palabra con la verdad. Los retóricos, como los poetas, eran conscientes del poder de su arte: hacer creíble lo increíble, persuadir y fascinar. Para Platón la cuestión era muy diferente. Él entendía que el arte podía ser producido tanto por la habilidad –que a su modo de ver no merecía ser considerada ni siquiera como técnica– como por el saber; es decir, el arte puede tener la capacidad de persuadir, fascinar y también de entusiasmar. El arte tiene el poder de conducir hacia la verdad, el bien y la belleza o, por el contrario, puede desconcertar y engañar, exaltando las pasiones, el placer y el dolor, en lugar de nutrir a la razón. Platón, aun siendo un gran artista, rechazó el arte producido exclusivamente por la habilidad; apreció la belleza pero no el arte, o al menos no todo el arte gozó de su estima[2].

¿A qué se debe esto? A que la belleza es un valor trascendente que es captado sólo por el filósofo, no por el artista, o que el artista puede aferrar en la medida en que es raptado por el poder de los dioses, entusiasta; es decir, en la medida en que también él es filósofo y conoce el fundamento de lo que dice. En cierto sentido, se podría pensar que para Platón el arte más elevado es aquél que Sócrates expresó con su vida y, secundariamente, el arte que él mismo plasmó en sus diálogos. ¿Por qué tal rechazo a la habilidad artística? Porque presenta una belleza que no es verdadera. Platón medía la belleza por su relación con la verdad, y la belleza producida por la habilidad de los poetas no era una belleza verdadera.

La dimensión del arte como habilidad es considerada por Platón *mimesis*, imitación, pero tal imitación contiene una visión de la realidad demasiado pobre y limitada, notablemente distante de su profunda riqueza. Es necesario en este punto tener presente su concepción filosófica. Si lo verdadero, lo real, es la Idea, el arte, en cuanto imitación de la realidad sensible, no puede ofrecer otra cosa que la reproducción de algo que de suyo es ya un derivado, una copia; el arte deviene entonces copia de copia. Así concebido, el arte mimético, más que manifestar la verdad, llega por el contrario a encubrirla, a esconderla. No sirve para mejorar y educar a los hombres, sino que entraña más bien, con su fuerza fascinante, el riesgo de alejarlos de la verdad, de encadenarlos a la oscuridad de la caverna. Platón expone esta visión negativa del arte en la *República*:

> «Por consiguiente, este arte de la imitación se encuentra alejado de lo verdadero y, al parecer, realiza tantas cosas por el hecho de que alcanza solamente un

2. Sobre la crítica de Platón al arte, cfr. MURDOCH, I., *The Fire and the Sun. Why Plato banished the artists,* Chatto and Windus Ltd., London 1977 y JANAWAY, C., *Images of Excellence. Plato's Critique of the Arts,* Clarendon Press, Oxford 1995.

poco de cada una, y aun este poco es un simple fantasma. Admitamos por eso que el pintor nos diseñe un zapatero, un carpintero y los demás artesanos, sin entender la más pequeña cosa de sus artes. No obstante, si es un buen pintor, podrá mostrar a distancia su obra, tanto a niños como a hombres insensatos, y llegar a engañarlos con la apariencia de un carpintero de verdad» [3].

El artista es, por lo tanto, un imitador que no sabe; su habilidad no constituye propiamente un hacer técnico, pues copia sin saber y, por ello, su imitación debe considerarse una actividad que resulta tan poco seria como el juego.

«¿Diremos del hacedor de apariencias, esto es, del imitador, que no conoce nada del ser, sino sólo lo aparente?» [4].

«... el imitador no sabrá ni llegará a tener una recta opinión acerca de las cosas que imita y en cuanto a su belleza o a su verdad (...). Pero, a pesar de todo, continuará realizando su plan aun sin conocer lo que encierra cada cosa de bueno o de malo. Al parecer, se contentará con imitar lo que resulta hermoso para la mayoría, insensata desconocedora de todas las cosas.

— No otra cosa puede hacer.

— Queda pues, demostrado de manera suficiente que el imitador no tiene un conocimiento profundo de las cosas que imita, con lo cual convierte su arte imitativo, no en algo serio, sino más bien en algo infantil. En cuanto a los que se dedican a la poesía trágica, sea componiendo yambos o versos épicos, son todos ellos imitadores como el que más.

— En efecto» [5].

En consecuencia, es necesario expulsar a los artistas de la ciudad. La educación de los jóvenes no puede ser confiada a estos poetas; un Estado no se puede fundar sobre las bases de la habilidad poética, sobre un saber tan poco serio. La verdadera autoridad para Platón es la de los filósofos, no la de los poetas; para él la verdadera autoridad fue encarnada por Sócrates. Su encuentro con él orientó definitivamente su vida hacia la filosofía, alejándole de la poesía como de una vieja pasión amorosa.

«... pues buena ganancia obtendríamos si llegase a demostrarse que [la poesía] no solamente es grata, sino provechosa.

— ¿Cómo no íbamos a beneficiarnos?– dijo.

— Si eso no hiciesen, querido amigo, tomaremos por modelo la conducta de los enamorados, los cuales, si piensan que no han de obtener provecho de su amor, se alejan de él acudiendo a la violencia si es necesario» [6].

3. PLATÓN, *República,* X, 598 b-c.
4. *Ibid*., 600 b.
5. *Ibid*., 602 a-b.
6. *Ibid*., 607 e.

Sócrates es filósofo porque permite que la verdad sea la medida de su vida incondicionalmente, convirtiéndola, por ello, a los ojos de Platón, en una verdadera obra de arte, en una verdadera tragedia; «un varón que, como podríamos afirmar, fue el mejor además de ser el más sensato y justo de los hombres de su tiempo» [7]. El ideal estético de Platón es, a la vez, ideal filosófico, medido por el ser, por el universal que se hace presente, más que en la imitación de los poetas, en la vida y la muerte de Sócrates. Los poetas no saben; Sócrates, en cambio, sí. El verdadero arte, la verdadera tragedia es la vida filosófica [8], encarnada por Sócrates y narrada por Platón en sus diálogos. El arte verdadero –y no faltan referencias en sus escritos– sería el que presentó en esos diálogos, dirigidos a la inteligencia y no al placer [9]. Según Platón, pues, la verdadera poesía debe hablar a la razón, no al corazón ni a los sentimientos. Todo esto lleva a pensar en la pretensión platónica, más o menos velada, de suplantar la tragedia como fuente de educación moral por sus propias obras –«vosotros sois autores y también lo somos nosotros, de la misma clase de poesía» [10]–, haciendo creíble su teoría estética por medio de su arte, cuyos discursos aparecen, como él mismo declara, «al calor de una cierta inspiración divina», pues, mirando hacia ellos tenía «la impresión de que se parecían a un poema» [11].

Platón rechaza el arte en cuanto habilidad, y considera verdadero sólo el arte que procede de la inspiración divina, del entusiasmo.

> «La tercera forma de posesión y de locura, la que procede de las Musas, al ocupar un alma tierna y pura, la despierta y lanza a transportes báquicos que se expresan en odas y en todas las formas de la poesía, y, celebrando miles de gestas antiguas, educa a la posteridad. Pero cualquiera que, sin la locura de las Musas, accede a las puertas de la Poesía confiando en que su habilidad bastará para hacerle poeta, ese es él mismo un fracasado, de la misma manera que la poesía de los locos eclipsa a la de los sensatos» [12].

> «... el poeta es una cosa ligera, alada, sagrada; él no está en disposición de crear antes de ser inspirado por un dios, que se halla fuera de él, ni antes de haber dejado de ser dueño de su razón; mientras conserva esa capacidad o facultad, todo ser humano es incapaz de realizar una obra poética, como no lo es de cantar oráculos» [13].

Los verdaderos poetas son inspirados, invadidos por una potencia divina, *theia mania*, entusiastas, poseídos por los dioses. También los filósofos, como los

7. Platón, *Fedón,* 118 b.
8. Cfr. Ídem, *Leyes,* VII, 817 b.
9. Cfr. Ídem, *República,* III, 398 b; Ídem, *Leyes,* XII, 957 d.
10. *Ibid.,* VII, 817 b.
11. *Ibid.*, 811 c.
12. Ídem, *Fedro,* 245 a.
13. Ídem, *Ion,* 533 b.

poetas, están inspirados y su entusiasmo es mayor que el poético, porque conduce al saber, verdadera nostalgia de verdad y de belleza. Son pocos quienes poseen la verdadera inspiración, «y éstos, en mi opinión –dice Sócrates en el *Fedón*– no son otros que los que se han dedicado a la filosofía en el recto sentido de la palabra» [14]. Para Platón son los filósofos, a fin de cuentas, los verdaderos artistas, porque son capaces de captar –como narra el mito de *Fedro*– «la realidad que verdaderamente es sin color, sin forma, impalpable, que sólo puede ser contemplada por la inteligencia» [15].

b) *Belleza*

Platón atribuye al arte una función teórica y moral que, a su entender, la tradición poética griega no era capaz de cumplir, o lo hacía sólo en menor grado. Su ideal artístico tenía como parámetros la verdad y el bien, y sólo en virtud de ellos la belleza de los poetas podía ser verdadera. «Lo bello es difícil» [16]. La dificultad de la belleza radica en su dependencia de la verdad; si Platón rechazó la belleza de la poesía mimética, fue por entender que en ella la verdad estaba ausente. Sólo alejándose de la poesía y entregándose a la filosofía es posible alcanzar la verdadera belleza. La búsqueda de la verdad es la única garantía de bondad y de auténtica felicidad. Servir a la verdad significa, como en el caso de Sócrates, renunciar a convertirse en principio único de medida para dejarse medir por el ser, por las ideas, y poder así incorporar la belleza a la propia vida, al saber y al obrar.

Servir a la verdad significa ser capaz de percibir la presencia de lo inteligible, de la idea, en la realidad sensible, para proseguir luego el camino que lleva desde las ideas hasta el conocimiento del principio supremo –el Bien o el Uno–, principio y medida de toda idea y de toda belleza. Si el filósofo puede ver el *eidos* en las cosas es porque previamente ha contemplado la realidad en sí, las ideas y la estructura de sus múltiples relaciones, derivada del primer principio. Desde el ser de cada cosa se desprende una cierta luz, una belleza que remite al suprasensible, a las ideas y, en último término, al principio, al Bien en sí, al Uno en sí. Toda la realidad lleva consigo la huella de la trascendencia. Conocer es reconocer la presencia suprasensible en lo sensible y es, al mismo tiempo, reconocer la identidad de la propia alma.

> «— Aunque los ojos se encuentren en buenas condiciones, su poseedor intente usar de ellos, e igualmente, las cosas detenten su color, si no se les añade un tercer elemento por naturaleza adecuado para este fin, ni existirá realmente visión, ni los colores podrán ser percibidos. Creo que eso lo sabes tú bien.

14. PLATÓN, *Fedón,* 69d.
15. ÍDEM, *Fedro,* 247 c; cfr. ÍDEM, *Fedro,* 278 c-d; ÍDEM, *República,* VI, 484 c-d.
16. ÍDEM, *Hipias Mayor,* 304 e; cfr. ÍDEM, *Cratilo*, 384 b.

> — ¿Me dirás –preguntó– qué es eso a que te refieres?
>
> — Precisamente –respondió– a eso que tú llamas luz.
>
> — ... A ello deseaba referirme –proseguí– cuando hablaba de ese descendiente del bien, análogo en todo a su padre. El uno [el sol] se comporta en la esfera de lo visible, con referencia a la visión y a lo visto, no de otro modo que el otro [el bien], en la esfera de lo inteligible, con relación a la inteligencia y a lo pensado por ella» [17].

En el Bien, luz, sol, Uno, están presentes como en su causa todas las cosas. La tarea del filósofo consiste precisamente en avanzar hacia él por un largo y fatigoso camino, para conseguir llegar, quizá de modo imprevisible, a la meta final, a su conocimiento.

> «Según mi modo de ver, es imposible que hayan comprendido, sea lo que sea, la materia. Por lo menos, bien es cierto que no hay ni habrá ninguna obra mía sobre semejantes temas. No hay, en efecto, ningún medio de reducirlos a fórmulas, como se hace con las demás ciencias, sino que cuando se han frecuentado durante largo tiempo estos problemas y cuando se ha convivido con ellos, entonces brota repentinamente la verdad en el alma, como de la chispa brota la luz, y en seguida crece por sí misma» [18].

Sin ese salto hacia la trascendencia no hay ni arte ni filosofía. Filosofar es ascender hacia la luz, hacia la belleza y el bien. Y la fuerza que impele al ascenso es el *eros*: sólo la actividad filosófica, impulsada por el anhelo de verdad y belleza, es capaz de percibir la idea, el ser, y proseguir hasta el principio. El principio es lo divino, el Bien, el Uno, que en la filosofía platónica aparece como una realidad de algún modo cognoscible; la simple habilidad artística, carente de tal conocimiento, deja de tener sentido. La verdadera manía –*theia mania*– no es aquella de los poetas, sino la que conduce hacia la verdad, la filosofía. *Eros* es filósofo: «pues –explica Diotima– es la sabiduría una de las cosas más bellas y el Amor es amor respecto de lo bello, de suerte que es necesario que el Amor sea filósofo» [19]. *Eros* –« siempre pobre y lejos de ser delicado y bello» [20]–, conmocionado por la belleza, busca siempre no sólo la contemplación, sino «la posesión perpetua de lo bueno» [21], o mejor dicho, como Diotima aclara a Sócrates, adherir con el alma al verdadero ser, para engendrar la inteligencia y la verdad y crecer siempre en ella.

> «— Pues no es el Amor, Sócrates como tú crees, amor de la belleza.

17. Platón, *República,* VI, 507 e- 508 c.
18. Ídem, *Carta* VII, 341 c-d.
19. Ídem, *Banquete,* 204 b.
20. *Ibid*., 203 c.
21. *Ibid*., 206 a.

— Entonces, ¿qué es?

— Amor de la generación y del parto en la belleza.

— Sea –dije yo»[22].

Eros es anhelo de infinito, nostalgia del estado originario y del destino final. El amor logra que el encuentro con la belleza despierte el recuerdo y la nostalgia. El encuentro con ella habla al hombre de sí mismo, de su alma y su destino, cuya última perfección consiste en la contemplación de la belleza en sí.

> «Ese es el momento de la vida, ¡Oh querido Sócrates!– dijo la extranjera de Mantinea–, en que más que en ningún otro, adquiere valor el vivir del hombre: cuando éste contempla la belleza en sí (...).
>
> ¿Qué es, pues, lo que creemos que ocurriría –agregó– si le fuera dado a alguno el ver la belleza en sí, en su pureza, limpia, sin mezcla, sin estar contaminada por las carnes humanas, los colores y las demás vanidades mortales y si pudiera contemplar esa divina belleza en sí, que es única específicamente? ¿Crees acaso que es vil la vida de un hombre que ponga su mirada en ese objeto, lo contemple con el órgano que debe y esté en unión con él?»[23].

Pero ¿qué es la belleza y en qué consiste su conocimiento? La belleza no se identifica, en sentido estricto, con el primer principio, el Bien o el Uno, pero está en relación directa con él. Como es sabido, para Platón la filosofía coincide con la dialéctica, con el recorrido que conduce al conocimiento del primer principio. El saber filosófico es entendido, entonces, como saber radical del todo, como saber del principio *anhipotético*, del principio absoluto, desde el cual se abre la comprensión de toda la realidad; saber del principio que contiene en sí la comprensión de todo aquello que deriva de él: saber del uno y de lo múltiple, de lo idéntico y de lo diverso, del ser y del no ser. El saber de la totalidad queda encerrado en el saber del principio; el conocimiento del principio originario integra en sí el saber de toda ciencia, explica toda la realidad que de él procede, descubre las leyes del ser. Ser es para Platón identidad; el principio, el Uno, el Bien es la máxima identidad, medida y causa de toda medida, de toda proporción y armonía. El principio es la causa ordenadora que, disponiendo las ideas y sus relaciones, estructurando la realidad suprasensible y sensible, introduce orden en el desorden de la materia original. Filósofo es, según Platón, el dialéctico, que es capaz de aprehender el orden del mundo sensible y del mundo suprasensible porque sabe referirlo a su causa primera. Y el principio es tal no sólo en el ámbito ontológico, sino también en el plano cognoscitivo y axiológico: él hace que las cosas sean, que sean cognoscibles, bellas y buenas. El primer principio es, por consiguiente, la meta última de la filosofía, máxima verdad, máxima bondad y origen de toda belleza.

22. PLATÓN, *Banquete,* 206 e.
23. *Ibid*., 211 d - 212 a.

La belleza no coincide con el principio, pero lo refleja; la belleza es más fácilmente perceptible que el Bien o el Uno, porque lo propio de su naturaleza es aparecer, manifestarse. Buscando el principio, el filósofo encuentra la belleza, que inmediatamente le conquista gracias a su particular claridad y le remite al principio. Éste es el privilegio de la belleza y la causa de su atractivo, su perceptibilidad: «Decíamos que la belleza brillaba entre aquellas realidades y que, una vez llegados aquí, la captamos mediante el más claro de nuestros sentidos, por brillar ella también con especial claridad»[24]. Su función es, por lo tanto, *anagógica*, conduce hacia el principio, porque manifiesta su remota presencia en lo sensible; su esplendor visible es el medio que encamina a la realidad inteligible y trascendente. La jerarquía de la belleza refleja la jerarquía del ser; su intensificación no es otra cosa que la intensificación del ser. De este modo, el *kalón* aparece claramente como realidad trascendente y expresión visible del Bien. Si el Bien-Uno es medida, principio de todo orden, la belleza es su manifestación, la expresión de su presencia.

> «— Si, pues, dijéramos que estamos ahora en las mismas puertas del bien, en el atrio de su propia casa ¿no tendríamos un poco de razón?
>
> — Así lo creo (...).
>
> — Vemos, pues, así que la potencia del bien ha buscado refugio en la naturaleza de lo bello, ya que la medida y la proporción realizan en todas partes la belleza y la virtud (...).
>
> Si, pues, no podemos captar o alcanzar el bien bajo una sola característica, entendámoslo bajo tres: la belleza, la proporción y la verdad, y digamos que gracias a su acción común más que por cualquier otra tenemos derecho a explicar las cualidades de la mezcla y a declarar que, al ser ello bueno, gracias a ella la mezcla es buena»[25].

El Bien contiene en sí belleza, proporción y verdad, permaneciendo de algún modo más allá de ellas. Se podría decir, por lo tanto, que el criterio de toda belleza es una identidad objetiva y trascendente ligada al Bien, que otorga medida a todo placer y a todo anhelo humano, también al *eros*. Una identidad, una idea ligada directamente al Bien de la *República* o al Uno de las doctrinas no escritas, medida absoluta de la cual depende la estructura de todo lo real –sensible o suprasensible– en su conjunto y en la singularidad de cada cosa. Por ello, el esplendor de la belleza aparece estrictamente ligado a la proporción, aun a riesgo de ser confundida con ella. «Todo lo que es bueno es bello, y la belleza no se da sin unas relaciones o proporciones regulares»[26].

24. PLATÓN, *Fedro,* 250 c-d.
25. ÍDEM, *Banquete, Filebo,* 64 c- 65 a.
26. ÍDEM, *Banquete, Timeo,* 87 c.

En este punto se hacen presentes dos posibles interpretaciones de Platón, de las que emergen consecuencias, por lo menos, opuestas en lo que respecta a su estética. Tales interpretaciones, en sus formas más extremas, serían, por una parte, aquélla que ve en Platón un pensador inquieto, en permanente búsqueda de un primer principio que, precisamente por estar más allá del ser, de las ideas, nunca podrá ser plenamente conocido por nuestro pensamiento; y, por otra, aquélla que propone una nueva imagen de Platón, la que resulta de la consideración de las doctrinas no escritas como el núcleo decisivo de su pensamiento, es decir, la *protologia*, que asume la necesaria duplicidad de los principios Uno y Díada, cuyo conocimiento, si bien es posible, ni puede ni debe ser transmitido por escrito[27]. El riesgo, en este último caso, sería el de desvelar o racionalizar en exceso también la belleza, perdiendo así las afirmaciones de los diálogos que a ella se refieren el atractivo y la fuerza de lo que se considera misterioso. Por lo tanto, cuando Platón declara que hay una belleza suprema que es causa de toda otra belleza, deteniendo en su umbral el discurso, ¿es a causa del misterio intrínseco de la belleza o más bien a causa de su rechazo a escribir sobre una doctrina demasiado abstracta y elevada? Y si en los diálogos de la madurez y vejez subraya y relaciona el orden con la belleza, ¿es porque su pensamiento se ha hecho más maduro o porque hace comprensible de modo más claro su *protologia*? En el fondo es la misma duda que divide a los intérpretes respecto al pensamiento no escrito: ¿éste no ha sido escrito porque es relativo a realidades que por su naturaleza no son cognoscibles y, por tanto, son inefables, o debido a que son realidades inadecuadas para ser puestas por escrito y se reservan, por ello, a la enseñanza oral?[28]. La belleza, como el principio al que Platón la declara ligada, ¿puede ser plenamente conocida, plenamente penetrada por la razón del filósofo?

Si el principio, el Bien o el Uno, puede ser conocido y reducido al orden, entonces el misterio de la belleza quedará sustituido por el orden matemático, por la armonía, por el placer de desentrañarlo, e incluso, de dominarlo con la razón; si el enigma de su resplandeciente presencia queda manifiesto en el orden, entonces tal orden podría quedar sometido a la matemática[29].

27. Sobre las diversas interpretaciones de Platón, ver YARZA, I., *Historia de la Filosofía Antigua,* EUNSA, Pamplona 2000[4], pp. 88-93.

28. Entre los intérpretes que defienden la primera tesis remito a FESTUGIÈRE, A.J., *Contemplation et vie contemplative selon Platon,* Vrin, Paris 1950[2]; entre los que defienden la segunda tesis, en lo que respecta a la belleza, véase LIMINTA, Mª.T., *Il problema della belleza in Platone. Analisi e interpretazione del'«Ippia Maggiore»,* Vita e Pensiero, Milano 1998.

29. «Recuérdese que la idea significa forma. Los arquitectos, los escultores y los artistas plásticos no consideraban que la forma fuese la cumbre suprema del arte, sino que *ella derivaba justamente de relaciones numéricas,* sobre la base de precisos «módulos» y «cánones» que expresaban, precisamente, los fundamentos últimos de las formas. En la arquitectura, como así también en la escultura y en la cerámica, el «canon» correspondía al «*nomos*», o sea, a la ley que regulaba la música, y *expresaba una regla esencial de perfección que se indicaba justamente en proporción numérica*» en REALE, G., *Platón,* Herder, Barcelona 2001, pp. 204-205.

Si, por el contrario, el Bien, el Uno, permanece incomprensible e inefable, la belleza será la luz que remite a él, dando, a la vez, la noticia de su naturaleza no objetivable y de la impotencia de nuestra razón discursiva para poder captarlo. Así la belleza evocará la verdadera naturaleza del alma humana y la verdadera naturaleza del ser, irreductible a las formalidades visibles; frente a la presencia de la belleza sensible, el alma humana toma conciencia de la distancia que la separa de la realidad en su dimensión verdadera, así como de su propia naturaleza suprasensible. El arte será engañoso en la medida en que nos conduzca a creer que las formas visibles y determinadas, producto de la técnica, contienen la realidad misma; fiarse de las formas visibles, pensar que expresan la verdad, significa caer en el engaño, permanecer dentro de la caverna. En consecuencia, las formas técnicamente más perfectas son las que poseen mayor capacidad de desorientar al hombre; cuanto más cerradas formalmente y más sometidas al dominio de la razón, cuanto más coherentes se presenten, tanto más engañosas deben considerarse. El paradigma de tal arte mentiroso sería la matemática, que nos conduce a creer en la verdad de sus imágenes, sin la posibilidad, además, de salir de tal engaño, convencidos de que reflejan fielmente la realidad en sí. Solamente la belleza con su misterio e inefabilidad, por su condición de imagen verdadera de lo suprasensible, puede orientar nuestra vida, es capaz de hacernos comprender la impotencia de nuestra razón y de penetrar en el corazón de la verdad, de provocar en nosotros el entusiasmo por aquello que está más allá de nuestro mundo sensible. La belleza del arte, en la medida en que no nos conduce al Bien, al Uno, puede fascinar, pero no entusiasma; más que impulsar al hombre hacia las metas más altas, lo paraliza en la contemplación engañosa de las imágenes forjadas por él mismo, lo encadena en el interior de la caverna[30].

Independientemente de cuál de las dos interpretaciones se elija, permanece el hecho de que el pensamiento de Platón esconde una cierta ambigüedad. Si se prescinde de las doctrinas no escritas, en sus diálogos se encuentran con facilidad expresiones que parecen querer preservar el encanto de la belleza, su imperfecta cognoscibilidad –«no te pregunto qué cosa es bella, sino qué es lo bello»[31]–, así como afirmaciones que manifiestan con claridad la tendencia matematizante de su pensamiento y la aproximación de la belleza a la proporción y al orden producido por el Bien-Uno, como si el misterio inefable de su presencia resplandeciente quedase de manifiesto en el orden: de la realidad suprasensible, del mundo, del Estado, del hombre. Un orden «accesible tanto para el saber como para el obrar. Poderlo explorar produce tanta satisfacción, que al final acaba por olvidarse el misterio. Queda absorbido en la radiante matemática, en la que el «sabio» (del *Epinomis*) escruta y contempla directamente la divinidad del ser. Los grandes pa-

30. Cfr. LABRADA, Mª.A., *Estética,* EUNSA, Pamplona 1998, pp. 25-42.
31. PLATÓN, *Hipias Mayor,* 287 d-e.

sos que conducen a la *Epinomis* son a este respecto la *República,* el *Timeo* y las *Leyes*» [32].

2. Aristóteles

A diferencia de Platón, Aristóteles prestó mayor atención al arte que a la belleza; más que un teórico de lo bello, lo fue del arte, si bien no olvidó referirse a la belleza en su *Metafísica*, ofreciendo alusiones de gran importancia. Por ello, invertiremos el orden que hemos seguido al hablar de Platón y comenzaremos con la exposición del pensamiento aristotélico sobre la belleza para proseguir luego con la presentación de su poética. Seguiremos este mismo orden para exponer el pensamiento estético de Plotino.

a) *Belleza*

Ni Platón ni Aristóteles dudaron en asociar la belleza al primer principio y en hacer de ella una realidad trascendente. Tal relación adquirió en ambos pensadores las connotaciones propias de su respectiva filosofía, que, en el caso de Aristóteles, podría ser denominada filosofía del acto más que de la forma. Aristóteles, en efecto, ascendió hasta el principio por las vías del movimiento y del pensamiento, no por la de las identidades universales, de las ideas. Por este motivo concibió el primer principio como acto puro, motor inmóvil, pensamiento de pensamiento. A dicho principio, «sustancia eterna y en acto», Dios, que mueve como mueven los objetos del deseo y de la inteligencia, le corresponde también la mayor belleza. Si Platón ligó la belleza al Bien-Uno, pero sin identificarla con él, Aristóteles, en cambio, no dudó en afirmar la identidad del primer principio con la belleza absoluta y originaria; y en las afirmaciones de *Metafísica* XII, 7 se puede atisbar una crítica a la posición de Platón y de la primera Academia: la belleza no debe ser separada del principio y, menos aún, se debe pensar el primer principio a partir de su función, es decir a partir de su condición de medida. Sin embargo, Aristóteles dice mucho más en este texto, ya que la identidad que establece entre el primer principio y la verdad, el bien y la belleza es extendida a toda otra sustancia; anticipa de este modo la especulación medieval sobre las propiedades trascendentales del ente [33].

32. Von Balthasar, H.U., *Gloria, op. cit.,* IV, p. 190.

33. Es claro que Aristóteles no trató en modo sistemático la cuestión de los trascendentales, pero su filosofía contenía las bases para que pudiera ser desarrollada por el sucesivo pensamiento medieval. Sin embargo, en la base de la especulación medieval sobre los trascendentales se encuentran, más que el libro XII de la *Metafísica*, los dos primeros capítulos del libro IV, donde Aristóteles afirma la identidad del ser y el uno. Cfr. al respecto Germinaro, M., *La metafisica della belleza come problema teologico in Aristotele,* en «Aquinas» (1997), fasc. 2, pp. 339-354.

«Y, puesto que lo que se mueve y mueve es intermedio, tiene que haber algo que sin moverse mueva, que sea eterno, substancia y acto.

Y mueven así lo deseable y lo inteligible. Mueven sin ser movidos. Las primeras manifestaciones de éstos son idénticas. Es apetecible, en efecto, lo que parece bello, y es objeto primario de la voluntad lo que es bello. Y más influye en el deseo; porque la intelección es un principio. El entendimiento es movido por lo inteligible, y es inteligible por sí una de las dos series; y de ésta es la primera la substancia, y de las substancias, lo que es simple y está en acto (pero «uno» y «simple» no es lo mismo, pues «uno» indica medida, y «simple», que la cosa misma es de cierto modo). Pero lo bello y lo por sí mismo elegible están en la misma serie; y lo primero es siempre lo mejor, o análogo a lo mejor»[34].

En su argumentación, Aristóteles establece la necesidad de un primer motor inmóvil que mueva como primer objeto del deseo y de la inteligencia, una sustancia, en síntesis, que sea al mismo tiempo máximamente inteligible y deseable, máximamente verdadera, buena y bella; en el primer motor tales valores coinciden. Siendo además el primer motor sustancia simple y acto puro, la primera y la más perfecta en la serie de las sustancias, todas las demás que dependen de ella poseerán en modo analógico las mismas propiedades, serán inteligibles y, al mismo tiempo, deseables, y lo serán en sí mismas; es decir, la inteligibilidad, la bondad y la belleza serán valores propios de las sustancias, que moverán no sólo al apetito sensible, sino también a la voluntad racional; serán, por lo tanto, objetivamente verdaderas, buenas y bellas. Esto que se realiza en cada grado del ser y de la sustancia, se realiza plenamente en la sustancia simple y eterna, en Dios. Más que la medida de toda realidad, Dios es la simplicidad misma, acto puro, máxima verdad, bondad y belleza.

«Así, pues, de tal principio penden el Cielo y la Naturaleza y es una existencia como la mejor para nosotros durante corto tiempo (pues aquel ente siempre es así; para nosotros, en cambio, esto es imposible), puesto que su acto es también placer (y por eso el estado de vigilia, la percepción sensible y la intelección son lo más agradable, y las esperanzas y los recuerdos lo son a causa de estas actividades) (...).

Si, por consiguiente, Dios se halla siempre tan bien como nosotros algunas veces, es cosa admirable; y si se halla mejor, todavía más admirable. Y así es como se halla. Y tiene vida, pues el acto del entendimiento es vida, y Él es el acto. Y el acto por sí de Él es vida nobilísima y eterna. Afirmamos, por tanto, que Dios es un viviente eterno y nobilísimo, de suerte que Dios tiene vida y duración continua y eterna; pues Dios es esto.

Y cuantos opinan, como los pitagóricos y Espeusipo, que lo más bello y lo más bueno no está en el principio, porque también los principios de las plantas y de los animales son causas, pero lo bello y perfecto está en sus efectos, no piensan rectamente»[35].

34. ARISTÓTELES, *Metafísica*, XII, 7, 1072 a 24- 1072 b 1.
35. *Ibid.,* 1072 b 13-34.

Al primer motor y acto puro debe corresponder, en consecuencia, la máxima belleza. Su causalidad final, atractiva, hace difícil, sin embargo, entender el modo en el que puede comunicar su belleza a los entes; ni siquiera la afirmación de la causalidad eficiente del primer motor bastaría para dar razón de la transmisión de la belleza del principio a la belleza de los entes.

De todos modos, la relación que Aristóteles establece entre el bien y la belleza en la primera causa y en toda la realidad que de ella depende, deberá hacerse presente también en la vida de los hombres, pero con la particularidad de que, siendo el hombre autor de su propia conducta, gracias a su capacidad deliberativa y electiva, será él quien con su actuar transmita, en modo más o menos perfecto, tales valores a su propia vida. Aristóteles señala a menudo en sus *Éticas* el carácter orientador de la belleza para el obrar humano. Aquello que es bueno, aquello que merece ser elegido por sí mismo, aparece también como bello. El bien adquiere una visibilidad que lo hace ser bello. Aristóteles explica esto sintéticamente en el momento en que describe la virtud de la valentía. Un hombre debería decidirse por un acto valiente «porque es bello, y vergonzoso no soportarlo» [36]. Bello es lo que tiene valor en sí mismo, aquello que debe ser elegido; es preciso, pues, actuar con miras a la belleza moral, cumplir aquello que es bello, «ya que esto es común a todas las virtudes» [37]. Toda la ética aristotélica ha sido propuesta para dar razón de la peculiar visibilidad del bien y de la belleza moral. Para que el bien se haga efectivamente visible es necesaria la educación en la virtud; solamente el hombre virtuoso es capaz de percibir la belleza de lo que es realmente bueno. El *phrónimos* es quien hace de la belleza moral el ideal de su vida [38]. Por lo tanto, Aristóteles mantiene la conexión entre verdad, bien y belleza también en su ética. La vida del hombre adquiere su verdad a través de su obrar, una verdad práctica que no es otra cosa sino el logro de su perfección, del propio fin; tal verdad, la vida buena y feliz, es al mismo tiempo su bien y su belleza. «La bondad y la belleza moral (*kalokagathía*) es, pues, virtud perfecta» [39]; y el hombre perfecto y feliz es *kalós kagathós*.

b) *Arte*

Más que a la reflexión sobre la belleza, Aristóteles concedió particular atención al arte, transformándose con su *Poética* en el primer gran teórico de la tragedia y, en general, de la poesía y del arte. Ya en las consideraciones precedentes se anunciaba su preocupación por comprender el obrar humano. En tal ámbito, Aristóteles distinguía diversas formas de racionalidad, a las que corres-

36. ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, III, 11, 1117 a 17.
37. *Ibid.*, IV, 4, 1122 b 7 ; cfr. ÍDEM, *Banquete, Ética Eudemia,* VIII, 3, 1248 b 36.
38. Cfr. ÍDEM, *Banquete, Ética a Nicómaco,* IV, 3, 1121 b 9-10.
39. ÍDEM, *Banquete, Ética Eudemia,* VIII, 3, 1249 a 16.

ponden diversos tipos de saber: teórico, práctico y productivo. En la base de tal distinción se encuentran otros elementos de carácter metafísico y antropológico, como la doctrina del acto (*enérgheia-kínesis, kínesis-praxis*) y la distinción entre razón teórica y razón práctica. La razón práctica, ligada a la dimensión deseadora, asume dos funciones: la determinación del actuar y, por lo tanto, de la propia conducta, y la determinación del hacer, del producir. Aristóteles dedicó sus dos *Éticas* a reflexionar sobre el mejor modo en que el hombre puede conducir su propia vida, mientras que en la *Poética* se ocupó del hacer artístico, poético. En su análisis del fenómeno artístico, más allá de los elementos comunes a todo hacer, Aristóteles individualizó elementos propios y característicos, que con el tiempo llegaron a ser importantes puntos de información para la historia del arte occidental: la imitación (*mimesis*), la purificación del ánimo (*katharsis*) y la verosimilitud (*eikós*).

El hacer artístico es para Aristóteles, como ya había afirmado Platón, un hacer imitativo, mimético, pero es necesario estar atentos y evitar simplificar demasiado este concepto, puesto que para Aristóteles imitar no se circunscribe solamente a reproducir con el arte lo que la naturaleza hace por sí sola. El destino de este concepto contiene una cierta paradoja, pues después de haber sido adoptado durante muchos siglos por numerosos artistas y teóricos del arte como fundamento de sus poéticas, ha sido, casi con la misma determinación, poco apreciado, cuando no impugnado, por las estéticas modernas, que veían en la *mimesis* una pobre repetición técnica en la que la creatividad del artista quedaba excluida. Parece oportuno, por lo tanto, detenerse un momento a examinar este concepto.

El arte es para Aristóteles un hacer imitativo, y la imitación es una tendencia que el hombre posee en sí mismo, por su propia naturaleza; el hombre es impulsado por su mismo modo de ser a imitar a través del arte, a producir arte. La *mimesis* artística es, en consecuencia, algo natural, instintivo, independientemente de la forma que tal imitación obtenga.

> «En general, parece que dos causas, ambas naturales, generan la poesía: la capacidad de imitar, connatural a los hombres desde la infancia, en la cual se diferencian de los demás animales (porque el hombre es el más propenso a la imitación y realiza sus primeros aprendizajes a través de imitaciones), y la capacidad de gozar todos con las imitaciones (...). Puesto que son propios de la naturaleza [humana] la imitación, la armonía y el ritmo (porque es evidente que los metros son partes de los ritmos), quienes desde el principio estaban mejor dotados al respecto los desarrollaron poco a poco y, a partir de sus espontáneas actividades, crean la poesía. Ésta se divide así, de acuerdo con el carácter propio [de cada poeta], porque los más serios representan acciones nobles y propias de quienes son nobles, mientras los más vulgares las de los hombres ordinarios, y componen ante todo vituperios, como los otros, himnos y encomios»[40].

40. ARISTÓTELES, *Poética,* 4, 1448 b 3-25.

Se podría decir que la tendencia natural a la imitación está justificada por dos motivos: su utilidad cognoscitiva y el placer que procura. A través de la imitación el hombre adquiere sus primeros conocimientos y, al mismo tiempo, es el origen de un cierto placer. Por otra parte, el hombre manifiesta la capacidad de desarrollar esta tendencia natural, sin conformarse con un imitar tosco y espontáneo. En el interior de su específica capacidad imitativa a través del lenguaje, la armonía y el ritmo, Aristóteles destaca los evidentes progresos alcanzados por el arte.

Para tener una visión más completa del hacer mimético tendremos que prestar atención a dos aspectos sobre los que el filósofo ofreció ulteriores precisiones: el primero es el hacer imitativo mismo, la actividad del sujeto en cuanto productor de arte; el segundo es el objeto de su imitación, puesto que no toda imitación se transforma en arte, ni todo objeto es considerado por Aristóteles –al menos en su *Poética*– como adecuado al arte. En este representar imitativo debemos, por lo tanto, distinguir y profundizar en la función que corresponde al sujeto y la que corresponde al objeto.

La presencia del sujeto en el producto de su arte y, por lo tanto, la objeción evidente a la consideración del hacer artístico como un simple y anónimo reproducir lo que la naturaleza ofrece ha sido subrayada por Aristóteles en un bello pasaje de su *Ética a Nicómaco*, que parece desmentir, al menos implícitamente, la ausencia de una función creativa por parte del artista; en efecto, éste está presente con su personalidad en sus producciones, que serán necesariamente diversas de las realizadas por otros artistas. Cada producto artístico, cada obra mimética, expresa a través del lenguaje, la armonía y el ritmo, la interioridad de su autor.

> «Lo mismo ocurre con los artífices: todos aman su propia obra más que su obra los amaría a ellos si llegara a ser animada. Quizá ocurre en el más alto grado con los poetas, que aman extraordinariamente sus propias composiciones y las quieren como a hijos (...). La causa de ello es que el ser es para todos objeto de predilección y de amor, y somos por nuestra actividad (es decir, por vivir y actuar), y la obra es, en cierto modo, su creador en acto, y así el creador ama su obra porque ama el ser»[41].

Ya hemos visto que para Platón el hacer mimético es sobre todo reproducción, copia de aquello que es percibido. El arte alcanza su expresión más elevada en el quehacer del Demiurgo, que copia y plasma en la materia las ideas y los principios; pone orden en el desorden de la *chora*. Sucesivamente en grado de dignidad estaría el arte del filósofo –de Sócrates y de Platón mismo–, capaz de aferrar el orden suprasensible para plasmarlo en la propia vida y, a través de su actividad didáctica y de sus escritos, en la vida de sus discípulos y de la *polis*. Aristóteles advirtió que el actuar del hombre –ya sea ético o productivo– es mu-

41. ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco,* IX, 7, 1167 b 33-1168 a 8.

cho más complejo. La acción ética –la *praxis*– no es la simple aplicación de una verdad universal, contenida en las ideas o en los principios, a las circunstancias particulares de la vida; y algo similar ocurre con la actividad artística, productiva, que no puede ser entendida como el simple plasmar en la materia un conocimiento teórico previamente poseído. Ya sea en el ámbito ético o en el productivo, existen para Aristóteles dos diversos tipos de saber; uno que es universal, pero sin perder por ello su valor práctico, en cuanto dirigido a una finalidad no exclusivamente cognoscitiva y a causa de la peculiaridad de su objeto, contingente y cambiante, sin confundirse por tanto con el saber teórico; el otro es un saber más directamente práctico y más ligado a lo particular, y posee las connotaciones propias de la virtud, del hábito, más que de la ciencia. Existe pues la ética, el saber sobre el actuar humano, que determina en universal aquello que el hombre debería hacer para vivir según su condición, y existe también la prudencia, el saber actuar bien en cada circunstancia, que es virtud, no ciencia. En modo análogo, en el ámbito de la producción se debe distinguir la *techne* en su dimensión universal, es decir, el saber cómo se deben hacer las cosas, fruto de una reflexión que racionaliza la experiencia, y la *techne* en su dimensión de hábito, es decir, el efectivo saber hacer cosas adquirido y determinado a través de la acción misma, particular y contingente, más que mediante la reflexión. Ciertamente las *technai* son conocimientos normativos, directivos para quien trabaja, para el que produce, pero no bastan por sí solas. El artista no puede limitarse a aplicar las reglas de la *techne*, del mismo modo que el hombre no puede limitarse a cumplir máximas morales si desea que su vida sea plena; debe cumplirlas, sí, pero aplicando la prudencia, midiendo y determinando su conocimiento ético según las propias circunstancias. En este contexto se inserta la *Poética* de Aristóteles, como una reflexión sobre la tragedia, cuyo conocimiento no es suficiente para garantizar el éxito como poetas.

De lo expuesto se deduce que si la actividad artística, imitativa, no puede prescindir completamente de la dimensión cognoscitiva universal, la preeminencia debe atribuirse, sin embargo, a su dimensión práctica. Es decir, la adecuación de la *poiesis* a la propia finalidad no es la que pensó Platón; no se trata de imitar el modelo exterior que ofrece la teoría. La imitación se construye mediante el ejercicio de la *poiesis,* en cada operación y teniendo en cuenta las circunstancias: la verdad práctica es producto del hacer[42]. El fin de la producción es la obra, que a veces se logra plenamente y otras veces no. La imitación de la naturaleza, para Aristóteles, no se limita a reproducir lo que ella hace, sino más bien a la reproducción de su hacer mismo. El artista ama su obra, afirmaba Aristóteles, como un padre ama a sus hijos, pero teniendo en cuenta el modo diverso en que uno y otro transmiten la forma. En efecto, en la generación natural la forma a transmitir está

42. Cfr. OTXOTORENA, J.M., *El discurso clásico en arquitectura,* Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona 1989, pp. 57-77; VATTIMO, G., *Il concetto di fare in Aristotele,* Università di Torino, Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia, Torino 1961.

ya presente en el agente generador; en cambio, en la generación artística el poeta no posee del mismo modo la forma. El agente puede tener el arte, la *techne,* pero no puede poseer plenamente la forma a plasmar, a inscribir en la materia. La forma, el fin, es sólo un esquema global en vista de la configuración de la obra. Aquello que en la generación natural es obra exclusiva de la forma, en el arte es obra del ejercicio de la *techne,* de la habilidad técnica más que del conocimiento universal de las normas y de los principios. La *techne* determina con su actividad misma, desde el interior y durante el transcurso de la producción, la configuración precisa del producto. Si se tratara solamente de plasmar una forma ideada, pensada, la *techne* no tendría mayor importancia, la importancia correspondería, en cambio, a la formación de la idea y la *techne* se transformaría sólo en una aplicación mecánica. Al mismo tiempo, si el fin, la inspiración, la forma estuviese totalmente ausente al inicio del proceso, la obra sería el resultado más o menos fortuito de un proceso mecánico. Por consiguiente, el inicio de la actividad artística no señala solamente cómo encaminar un proceso, sino que hace presente también su fin. El artista sabe, si bien no hasta los mínimos detalles, lo que desea hacer, aunque desconocerá siempre si logrará su propósito hasta que el trabajo quede plenamente acabado[43].

En este sentido se puede hablar de una dimensión creativa de la *techne*, en cuanto causa generadora y configuradora del producto. La verdad de la *poiesis* será, entonces, una adecuación del resultado al fin prefijado –construir un templo, escribir una tragedia, esculpir una estatua...–, pero el punto de referencia de la adecuación no es sólo la forma ideada, sino más bien el ejercicio de la *techne* y su determinación en el transcurso de la producción.

La verdad práctica se constituye en la producción y con la producción, de otro modo no quedaría espacio ni a la deliberación del artista ni a su libertad. Está claro que una vez concebido el fin, inicia con la elaboración de la obra el proceso deliberativo que conduce a la *techne* a realizarlo. El resultado final, por lo tanto, no se conoce previamente en su última determinación, sino sólo cuando la producción termina, cuando la obra queda acabada. Esto sucede porque se trata de un proceso creativo, en el que se cumple un avanzar paulatino, un progresivo conocer en la medida en que se transforma y se trabaja la materia.

Por lo que respecta no a la actividad del sujeto sino al objeto de la imitación, Aristóteles especificó en su *Poética* lo que constituye el asunto de la tragedia, precisando de este modo mejor el concepto de *mimesis*.

> «Acerca de la imitación con hexámetros y de la comedia hablaremos más tarde. Trataremos, pues, ahora de la tragedia, una vez obtenida la definición de su esencia, que se desprende de lo dicho. Es así, la tragedia imitación de una acción elevada y perfecta, de una determinada extensión, con un lenguaje diversamente or-

43. Cfr. LABRADA, Mª.A., *Estética, op. cit.,* pp. 141 ss.

nado en cada parte, por medio de la acción y no de la narración, que conduce, a través de la compasión y del temor a la purificación de estas pasiones. Llamo "lenguaje ornado" al que tiene ritmo, armonía y canto»[44].

«... ya que la tragedia no es representación de los hombres sino de la acción, de la vida, de la felicidad y de la desdicha. La felicidad y la desdicha, empero, se dan en la acción, y el fin consiste en cierta especie de acción, no en determinado carácter»[45].

En su definición, Aristóteles determina con precisión aquello que según él constituye *lo propio* de la tragedia, esto es, ser imitación de la acción del hombre y de su vida. Como todo hacer poético, la tragedia es *mimesis*, pero lo que convierte tal imitación en tragedia es precisamente su objeto: ser imitación de una acción, es decir, no de un simple suceso, no reproducción de un hecho histórico, sino imitación de algo que podría verosímilmente suceder. Con respecto a este aspecto central, las otras características –la forma dramática y el lenguaje adornado– resultan complementarias; es más, la dramaticidad de la forma es consecuencia de la configuración estructural de la vida que imita.

«Según lo dicho, resulta evidente que no es tarea del poeta referir lo que realmente sucede sino lo que podría suceder y los acontecimientos posibles, de acuerdo con la probabilidad o la necesidad. El historiador y el poeta no difieren por el hecho de escribir en prosa o en verso. Si las obras de Herodoto fueran versificadas, en modo alguno dejarían de ser historia, tanto en prosa como en verso. Pero [el historiador y el poeta] difieren en que el uno narra lo que sucedió y el otro lo que podría suceder. Por eso, la poesía es algo más filosófico y serio que la historia; la una se refiere a lo universal; la otra, a lo particular.

Lo universal es lo que corresponde decir o hacer a cierta clase de hombre, de modo probable o necesario. De allí parte la poesía, al atribuir nombres [a los personajes]»[46].

El argumento de la tragedia es algo particular, pero su fin es la representación de un universal. La imitación de una realidad particular, de una acción, es la vía para representar verdades universales. Ésta es la importancia de la tragedia, su dimensión filosófica. La tragedia imita la vida, el obrar humano, y tiene por ello una particular capacidad para expresar contenidos y verdades éticas; imitación de una acción cumplida en la que se representa, según las leyes de la verosimilitud y de la necesidad, el inicio, el desarrollo y el fin de la acción del hombre. La sucesión no es, sin embargo, cronológica, sino causal y debe por ello respetar el sentido interno de la acción, su propia unidad, que no es solamente ni principalmente cronológica. De este modo, la tragedia presenta aquello que la vida y

44. ARISTÓTELES, *Poética,* 6, 1449 b 21-30.
45. *Ibid.*, 1450 a 16-18.
46. *Ibid.,* 9, 1451 a 36-b 10.

las acciones reales no pueden presentar, es decir, permite ver en modo sintético la unidad de la acción y de la vida humana. Se podría decir que es la imitación máximamente racional del vivir humano. El poeta para escribir tiene que meditar, reflexionar sobre la acción del hombre, racionalizar de algún modo el proceso del obrar, captando aquello que en la vida y en el actuar hay de universal y necesario. Así, permite con sus invenciones la contemplación teórica de aquello que es eminentemente práctico: la vida y el obrar humanos. Por ello la imitación poética satisface el deseo natural de conocer, deseo sobre el que Aristóteles fundó la imitación misma. Esto produce placer, es agradable.

El producto artístico debe poseer, también, una cierta unidad, en cuanto, como ya se ha indicado, el objeto es uno, una acción cumplida. Es necesario, sin embargo, subrayar que tal unidad corresponde plenamente al concepto de imitación. Así como la naturaleza produce entidades provistas de unidad, unificando sus diversas partes y otorgando unidad formal al compuesto, así también el producto artístico debe tener unidad, armonía y proporción entre sus partes. La imitación que de la naturaleza lleva a cabo el arte no se realiza, por lo tanto, sobre el plano iconográfico, sino sobre el plano causal. Y si la naturaleza no hace nada en vano, si la perfección propia de la realidad natural se define por la proporción y la armonía, por su integridad, lo mismo corresponde a la obra de arte: ser perfecta, acabada y completa. Deberá tener unidad y también unicidad, será singular y única, como lo son las realidades naturales. Y expresará también la singularidad y la perfección del artista, al menos, pero no solamente, según la dimensión de su *techne*. En la acción artística el hombre expresa su propia humanidad. Por eso las obras de arte pueden servir para enriquecer, humanizar a quienes con ellas se deleitan, que en su contemplación serán capaces de percibir valores verdaderamente humanos, como la racionalidad y la libertad.

Relacionada con todo esto se encuentra la *catarsis*, el efecto purificador que la tragedia, la obra de arte, suscita en el espectador[47].

> «... [la tragedia] conduce, a través de la compasión y del temor, a la purificación (*kátharsin*) de estas pasiones»[48].

> «No se debe buscar en la tragedia un placer cualquiera sino sólo el que le es propio. Y, puesto que el poeta debe producir, por medio de la imitación, el placer que surge de la compasión y del miedo, es evidente que ello se ha de lograr en los acontecimientos mismos»[49].

El efecto de la tragedia es, según Aristóteles, positivo; no conduce a engaño, como pensaba Platón. La tragedia tiene por finalidad purificar el ánimo, en cuan-

47. Cfr. DONINI, P., *La tragedia senza la catarsi,* en «Phronesis» (1998) XLIII/1, pp. 26-41.
48. ARISTÓTELES, *Poética,* 6, 1449 b 27.
49. *Ibid.,* 14, 1453 b 10-12.

to que permite al espectador, viéndose reflejado en la acción, aclarar e iluminar sus propias pasiones, elevándolas a un mayor nivel de conocimiento. Un proceso de iluminación interior que provoca placer, que suscita un particular gozo interior. Tal purificación tiene lugar a través de la descripción de una determinada visión del mundo, de los valores de la vida, de las leyes de la naturaleza. El espectador observando, leyendo, percibe algo de sí mismo en una situación fantástica y, por lo tanto, libre de consecuencias prácticas. Estar frente a la representación de una vida abre al hombre la puerta de la propia identidad, le permite darse cuenta, en cierto sentido, de quién es él mismo y orientar mejor su propio obrar. Ese relato, precisamente porque manifiesta lo universal de la condición humana, no perderá nunca actualidad, presentará siempre algo de valor absoluto. «La conmoción del espectador –la catarsis– es la piedra de toque de la poética porque es indicio de que se ha respetado el fin propio de la representación. La catarsis no consiste en un simple estado emocional sino en una *descarga* emocional que libera al que la sufre de la desmesura de la pasión, de tal modo que el ánimo recobra el equilibrio o medida necesario para la acción»[50]. La belleza propia del arte está, por lo tanto, ligada a la verdad, porque ella nos transmite contenidos universales y nos ayuda a comprender y a orientar nuestra vida.

3. Plotino

Plotino es, sin duda, el último gran teórico de la belleza del mundo antiguo y quien de modo más claro dejará la impronta de su pensamiento en la sucesiva estética bizantina y medieval. Han transcurrido casi seis siglos desde la muerte de Aristóteles y el mundo greco-romano presenta profundas transformaciones respecto al de la Grecia clásica. Aunque todavía se mantenga firme como origen del propio horizonte vital la convicción de la existencia de un primer principio, causa del orden y de la belleza del universo, la situación del hombre de la antigüedad greco-romana ha cambiado profundamente, y así lo evidencian algunas características que identifican este período de la historia. Las mismas circunstancias biográficas de Plotino –que nació en Licópolis, Egipto, se educó en Alejandría y se estableció en Roma– hablan a las claras de tales cambios.

La estructura política de la Grecia clásica, la *polis,* ha sido sustituida por un Imperio que extiende su poder desde el oriente asiático conquistado por Alejandro hasta el extremo occidental del Mediterráneo. Desde un punto de vista cultural, la gran tarea del Imperio romano fue difundir y permitir el arraigo de la civilización helénica en toda la extensión de su dominio. En estos siglos, después de Aristóteles, la cultura helénica sufrió una gran transformación a través del nacimiento y la difusión del pensamiento epicúreo y, más aún, del estoico, así como

50. Labrada, Mª.A., *Estética, op. cit.,* p. 179.

con el renacimiento del platonismo y del pitagorismo. Además de sufrir el fuerte influjo del pensamiento filosófico, la nueva sociedad greco-romana no permaneció inmune a la influencia de las religiones de los nuevos pueblos conquistados, que en cierta medida determinaron el despertar del espíritu religioso, favorecido también por el sincretismo de la religión oficial. En cierto sentido, el pensamiento de Plotino refleja el esfuerzo de la religiosidad pagana helénica por defenderse de aquellas nuevas formas religiosas que, como la *gnosis*, asentaban su confianza en revelaciones y otros elementos extraños al espíritu racionalista propio de la tradición griega. En este contexto se debe señalar también la novedad del cristianismo y su rápida difusión, si bien a primera vista permanece extraño al pensamiento del autor que nos ocupa[51].

El reconocimiento por parte de Roma de la superioridad cultural del mundo griego se manifestó también en el arte imperial, inspirado en el de la Grecia clásica. Roma ambicionaba aparecer como la proyección agigantada de la *polis* clásica, de la Atenas de Pericles, y realizó su arte sobre la impronta del clasicismo griego, si bien no vaciló en someter la ideación de sus modelos a sus propios fines políticos. «Otros habrá –lo creo– que con rasgos más mórbidos esculpan bronces que espiran hálitos de vida y que saquen del mármol rostros vivos (...). Tú, romano, recuerda tu misión: ir rigiendo a los pueblos con tu mando. Éstas serán tus artes: imponer leyes de paz, conceder tu favor a los humildes y abatir, combatiendo, a los soberbios»[52].

a) *Belleza*

En este contexto Plotino desarrolló su pensamiento, cuya novedad se refleja en el modo en que entendió la belleza y se refirió a ella. Aun cuando Plotino se presenta como fiel comentador e intérprete de Platón, la originalidad de su filosofía se hace presente también en su estética. La continuidad con la tradición platónica parece garantizada, desde el primer momento, por la derivación de toda la belleza de la belleza suprasensible, y por el fuerte vínculo que también establece entre la belleza y la forma. La novedad profunda, y por ende la ruptura con el modo clásico de concebir la belleza, emerge cuando se considera su repulsa a pensarla según las categorías de orden y armonía entre las partes. En efecto, la belleza para Plotino es sobre todo unidad, simplicidad, luminosidad. En su pensamiento prevalece siempre la unidad sobre la multiplicidad, lo simple sobre lo complejo, lo idéntico sobre lo diverso, y el caso de la belleza no es una excepción; por eso no puede estar de acuerdo con quien, como los estoicos[53] –aunque

51. Para una descripción sintética del ambiente cultural de este período, consultar YARZA, I., *Historia de la Filosofía Antigua, op. cit.,* pp. 205-211.
52. VIRGILIO, *Eneida,* VI, 847-853.
53. Cfr. VON ARNIM, H., *Stoicorum Veterum Fragmenta* III, 278 y 472.

en el fondo también Platón–, pretende reducir la belleza a orden y armonía, a proporción y medida. En el sexto tratado de la primera *Enéada*, dedicado a lo Bello, Plotino se pregunta por la naturaleza de la belleza sensible: «¿cómo debemos conceptuar esa belleza presente en los cuerpos?» [54]. Y la primera respuesta que examina es, precisamente, aquélla entonces dominante:

> «Es opinión general, por decirlo así, que la belleza que nosotros vemos resulta de la simetría de unas partes con respecto a otras y al conjunto, a lo que se añade la vistosidad de los colores. De aquí que se estime que tanto la belleza de los seres como cualquier otra descansa en la simetría y en la proporción. Pero si es así, el ser simple no puede ser bello y sólo lo será, necesariamente, el compuesto» [55].

Plotino no acepta tal visión de la belleza porque, entre otras consecuencias, conllevaría renunciar a la belleza de aquello que no tiene partes, de lo que no es compuesto. ¿Cómo justificar la belleza del saber, de la ley, de la virtud o del alma? La belleza para Plotino es una cualidad que solamente el alma alcanza a ver, y que pertenece a las cosas sensibles en virtud de su forma; algo, por lo tanto, diverso y previo a las partes de la realidad física y a la armonía entre ellas. Lo que hace bella una cosa es la forma; lo más lejano a la belleza que puede ser concebido, lo feo, es precisamente lo informe.

> «Pues todo lo que por naturaleza debe recibir una idea y una forma, si no participa de ésta y al propio tiempo se aparta de la idea y de la razón divina, es real y absolutamente feo» [56].

En la medida en que una realidad es dominada por la forma, así será su belleza, porque es la forma lo que otorga unidad al compuesto; la belleza procede, pues, de la unidad de la forma y no de la armonía de las partes. Plotino, siguiendo la impronta de Platón, piensa el ser a partir de la unidad; cuanto mayor sea la unidad de una realidad, más elevada estará en el orden del ser y mayor será su simplicidad. La simplicidad es síntoma de densidad ontológica, así como la complejidad es manifestación de carencia. Pero en esta escala ontológica no es la forma el grado máximo de la perfección, sino que la perfección de la forma deriva y remite a aquello que, en su simplicidad, supera toda forma y es, por ello, informe. «Esta belleza, pues, o no es nada, o es algo que carece de figura. Digamos mejor que es una cosa simple, que rodea su objeto como si fuese su materia» [57]. Si la materia es la extrema carencia ontológica y la máxima fealdad a causa de su multiplicidad estructural y de su dispersión, a causa de su privación de toda forma, la forma, causa de la belleza sensible, no se identifica sin embargo con la belleza.

54. PLOTINO, *Enéadas,* I, 6, 1.
55. *Ibid.*
56. *Ibid.,* I, 6, 2.
57. *Ibid.,* V, 8, 2.

Ésta es más bien la huella de una belleza que en su superioridad y riqueza debe ser entendida, también ella, como informe, pero por motivos contrarios a los de la materia, es decir, no a causa de su privación de forma, sino por su superación, por su condensación e intensificación respecto a la forma que de ella depende.

> «De ahí que cuando hablamos de la belleza debamos huir sobre todo de pensar en una forma y de colocarla ante nuestros ojos. En este caso, vendríamos a caer de la belleza misma en esas cosas que llamamos bellas por una oscura participación en la belleza» [58].

A partir de estas consideraciones, resulta claro comprender porqué la belleza sensible será siempre precaria, provista de una cierta ambigüedad, incapaz de hacer visible la belleza en su original simplicidad debido a su necesario vínculo con la materia, con la complejidad de aquello que es múltiple. No por ello debe negarse –como pretendió la *gnosis*– ni la belleza del cosmos y de la realidad sensible, ni aquélla generada por el arte. Debe, en cambio, quedar claro que más allá de la belleza sensible existe una belleza superior, de la cual aquélla es huella y a la que deben dirigirse los artistas en el momento de realizar su trabajo. Tal belleza, sin embargo, sólo puede apreciarla el alma. Se podría decir que la verdadera belleza es una realidad espiritual, cuya percepción requiere la elevación del alma, su purificación. La verdadera belleza, aquella capaz de conmover, es la belleza interior, no la sensible, y requiere para su percepción que el alma concuerde con ella; exige la belleza del alma mediante su simplificación y elevación, estimulada por el amor.

> «En lo que refiere a las bellezas más elevadas que no es posible captar sensiblemente pero que el alma ve y designa sin ayuda de órgano alguno, es necesario que nos remontemos a lo alto y la contemplemos sin intervención de la sensación, relegada a las cosas inferiores (...).
>
> Estas son las emociones que habrán de producirse ante un objeto bello: estupor, placentera admiración, deseo, amor y arrebato con mezcla de placer. Diremos que estas emociones pueden experimentarlas las almas –y de hecho las experimentan– incluso ante objetos que no se ven; todas las almas, por decirlo así, son capaces de ellos, pero en el más alto grado las almas enamoradas de esos objetos» [59].

Plotino sostiene que el lugar de la belleza es el *Nous*, Inteligencia o Espíritu, la segunda hipóstasis después del Uno, en la que el alma alcanza su condición verdadera. El modo en que Plotino concibe el *Nous*, pensamiento esencial y ser, conjuntamente unidad y diversidad, es uno de los puntos clave de su filosofía. En efecto, el *Nous*, la Inteligencia, es el pensamiento en el que subsisten todas las ideas en su multiplicidad y diferencia y, al mismo tiempo, como unidad subsis-

58. PLOTINO, *Enéadas,* VI, 7, 33.
59. *Ibid.,* I, 6, 4.

tente; toda la multiplicidad está presente en el pensamiento, en el Espíritu, como unidad. El *Nous* contiene toda forma en cuanto pensada; las ideas subsisten en la sustancialidad misma del pensamiento, *Nous*, que es *enérgheia*, identidad de sujeto y objeto, identidad que, sin embargo, no elimina la multiplicidad. En la realidad sensible subsiste solamente el ser limitado y distinto, múltiple, en el que cada determinación es externa y contrapuesta a las demás: «aquí, ciertamente, de cada parte distinta proviene también una luz distinta, siendo cada una tan sólo una parte»[60]. Nuestro pensamiento discursivo es capaz de superar esta diversidad de un modo muy limitado, reuniendo en una unidad mental la multiplicidad de las diferencias espaciales. En el *Nous*, pensamiento esencial y ser, se supera en cambio toda distinción y toda negatividad; en él subsisten, sin dividirlo, en una unidad exenta de negatividad y de exterioridad, todas las ideas, porque en él cada idea es idéntica a las demás: «allí, en cambio, es del todo de donde proviene siempre cada cosa, que es a la vez, e igualmente, el todo»[61]. En el *Nous* las ideas carecen de forma y son esencialmente bellas: «la esencia informada es ya bella, si es verdaderamente una esencia»[62]. Plotino une, de este modo, las formas platónicas al intelecto aristotélico, acto puro. Es en el *Nous* donde todas las ideas son bellas, donde ser y belleza coinciden[63]. Para Plotino no existe, como para Platón, la idea de Belleza; para él todas las ideas son bellas en la identidad-multiplicidad del *Nous*[64]. El *Nous* es un universo de luz en el que cada idea es transparencia, luminosidad sin medida; y es en el momento en que el alma logra elevarse hasta el *Nous* cuando contempla la verdadera belleza.

> «En su ascensión alcanzará primero la Inteligencia y sabrá ya que en ella son bellas todas las cosas y aun podrá decir que allí se encuentra la Belleza, esto es, las ideas: pues por ellas mismas, que son los productos y la esencia de la Inteligencia, tienen realidad todas las bellezas»[65].

Del *Nous*, según Plotino, procede toda la realidad física y toda la belleza sensible a través de la tercera hipóstasis, el Alma; el Alma es origen, a su vez, de todas las almas, de toda forma de vida; y el Alma genera también un cuerpo bellísimo, el cosmos. El Alma es necesaria para poder explicar la multiplicidad sensible, la dispersión. Pero tanto ella como el *Nous* requieren una unidad anterior, absoluta. La unidad-multiplicidad del *Nous* demanda una unidad previa y todavía más simple, la primera hipóstasis, el Uno, simplicidad absoluta, más allá del ser y del pensamiento, más allá de toda belleza. Uno es el término más adecuado

60. PLOTINO, *Enéadas,* V, 8, 4.
61. *Ibid.*
62. *Ibid.,* VI, 7, 33.
63. Cfr. *Ibid.,* V, 8, 9.
64. Cfr. STERN-GILLET, S., *Le Principe du beau chez Plotin: réflexions sur Enneas VI.7.32 et 33,* en «Phronesis», XLV (2000) 1, pp. 38-63.
65. *Enéadas,* I, 6, 9.

para expresar el absoluto, aquello de lo que no se puede hablar, si bien es necesario hacerlo pues así lo exige nuestro pensamiento. El Uno está más allá del ser no porque sea menos que el ser, sino porque es su condición; no porque sea la nada, sino porque es la plenitud. De él procede la belleza del *Nous*, y él constituye la última meta del alma humana. Solamente quien alcanza a contemplarlo puede comprender su belleza más allá de toda belleza[66].

> «¿Qué belleza le atribuiremos entonces, puesto que no es un ser? Siendo amable como es, tendrá que engendrar la belleza. Y así, en efecto, como poder productor de toda belleza, es a la vez fuerza generadora. Engendra la belleza y la eleva a su más alto grado por el exceso mismo de belleza que hay en él. De modo que es razonable considerarlo como principio y fin de la belleza. Como tal principio de belleza, hace bellas las cosas de las que es principio, aunque la belleza que él engendra no tiene forma, a pesar de que nosotros la veamos bajo otro aspecto. Pues lo que llamamos forma ha de darse necesariamente en otro ser; tomada en sí misma se presenta como amorfa. Es informado, pues, todo aquello que participa de la belleza, pero no lo es en cambio la belleza misma»[67].

El Uno, principio absoluto, unidad pura, es la causa del *Nous* y, por lo tanto, de la belleza; él no tiene forma y hace bella la Inteligencia que de él se genera, el *Nous*, pero no porque le atribuya una forma. La belleza en sí está privada de forma; son bellas las cosas que participan de ella, precisamente en cuanto participantes; la belleza presente en el mundo físico a través de la forma procede, paradójicamente, de aquello que es informe. La belleza en cuanto tal es simplicidad pura, esplendor, pura luz, transparencia que supera toda forma, toda diferencia, toda multiplicidad.

> «Porque es fácil la vida en esa región. La verdad es su madre, su sustancia y su alimento. Los seres que la habitan lo ven realmente todo, no sólo las cosas a las que conviene la generación, sino las cosas que poseen el ser y ellos mismos entre ellas. Porque todo es aquí diáfano y nada hay oscuro o resistente. Todo, por el contrario, es claro para todos, todo, incluso en su intimidad; es la luz para la luz. Cada uno tiene todo en sí mismo y lo ve todo en los demás, de manera que todo está en todas partes, todo es todo, cada uno es también todo y el resplandor de la luz no conoce límite»[68].

b) *Arte*

De entre los filósofos antiguos, Plotino es, seguramente, quien en modo más decidido unió la belleza al arte. Por este motivo el arte se transforma para él en

66. Cfr. PLOTINO, *Enéadas,* I, 6, 7.
67. *Ibid.,* VI, 7, 32; cfr. *ibid.,* V, 8, 13.
68. *Ibid.,* V, 8, 4.

una actividad sobre todo interior, contemplativa, que en su pensamiento es sinónimo de productiva. La verdadera belleza es una realidad interior, espiritual, que no debe ser identificada con las figuras externas, con la forma de las cosas. Mientras permanezcamos ligados a la belleza de la forma sensible no seremos sacudidos por una verdadera conmoción; «prueba de ello es el hecho de que no percibimos la belleza cuando es exterior, en tanto nos sentimos afectados por ella cuando constituye algo interno» [69]. Por ello el artista, para poder crear, tiene necesidad de contemplar, pues su imitación tiene como objeto esencial aquello que no puede ser sensiblemente conocido. Como ya había afirmado Platón, el verdadero arte está ligado a la verdad, al saber. El artista traduce en formas visibles el esplendor de la belleza informe, consciente de perder así la belleza previamente contemplada, viéndose obligado a dispersar en la materia múltiple la simplicidad de lo bello. La belleza, más que en la materialidad de las obras producidas, reside en el arte del que proceden; al contrario, cuanto más se exterioriza el arte en sus obras, más fuerza pierde; cuanto más ligado permanece a la materia, más se aproxima a la dispersión y se empobrece. El arte es, sí, imitación, *mimesis,* pero no de la realidad externa. «Así, Fidias hizo su Zeus sin mirar a nada sensible, sino imaginándolo tal cual sería si accediese a mostrarse ante nuestros ojos» [70].

Requisito de toda producción es, precisamente, la contemplación; según Plotino, nada es más productivo que la contemplación. Si Aristóteles distinguió la teoría de la *poiesis* y se detuvo en el análisis de esta última para comprender su peculiaridad respecto al saber teórico, esto es, la necesaria intervención de la deliberación y de la elección, Plotino asevera, en cambio, que la actividad más radicalmente práctica, más productiva, es precisamente la contemplación. Si para Platón el Demiurgo es el gran artesano que plasma el cosmos a partir de una materia y de un modelo que imitar, Plotino considera que la simplicidad del principio exige la superación de un pensamiento que proyecta. El modo en el que Plotino concibió la procedencia de todo a partir del principio lo aplicó también a la producción artística. Plotino acoge la doctrina ya tradicional del arte como imitación de la naturaleza, e imitación entendida a la manera aristotélica, esto es, no de sus producciones, sino del modo en el que ella produce. La gran novedad que introduce Plotino es la derivación directa del hacer desde el contemplar; más aún, cuanto más alta es la contemplación, más intensa y bella es la producción; cuanto más nos elevamos en el orden del pensamiento, más logramos en el orden del hacer. La actividad más plenamente productiva es aquélla del Uno, identidad plena, actividad y libertad pura, plenitud rebosante de la que procede todo lo demás. Cuanto más intenso es el acto interior de un ser, cuanto mayor sea su autoposesión, más intensa será su irradiación externa. La producción es sobre todo un acto

69. PLOTINO, *Enéadas,* V, 8, 2.

70. *Ibid.,* V, 8, 1. Cfr. LAURENT, J., *Plotin et la beauté de Zeus*, en «Archives de Philosophie» 61 (1998), pp. 251-267.

contemplativo, porque la acción no es otra cosa que la irradiación a partir de sí mismo. Todo hacer, todo producir, todo crear, es creación al modo de la naturaleza, es decir, crear sin proyecto, sin finalidad extrínseca, sin distinción entre el sujeto y su acción; la actividad contemplativa de la naturaleza no se distingue de la naturaleza misma. Ésta es la lógica que, según Plotino, rige el producir, y a ella debe someterse el artista; hacer como hace la naturaleza, que en su generar no tiene ninguna necesidad de un pensar que previamente discurre.

> «Si se le preguntase [a la naturaleza] por qué produce, tendría que contestar de este modo, en caso de que quisiese prestarnos atención y decidirse a hablar: "No era necesario que se me preguntase, sino que convendría comprender y callar, como callo yo ahora, que no tengo la costumbre de hablar. ¿Y qué es lo que hay que comprender? Pues que el ser engendrado es para mí un objeto de muda contemplación y, mejor, el objeto natural de mi contemplación. Yo misma he nacido de una contemplación así y siento una inclinación natural a contemplar; lo que en mí contemplo produce un objeto, al igual que los geómetras dibujan figuras cuando contemplan. Yo, sin embargo, no dibujo ninguna figura, sino que contemplo, y las líneas de los cuerpos se cumplen como si realmente saliesen de mí"» [71].

Anticipando tesis sostenidas posteriormente por la estética moderna, si bien por otros motivos, Plotino realza la libertad del contemplar y del hacer; no es necesario suponer ningún fin ni para el hacer artístico, ni para la contemplación estética. El arte y el placer que la contemplación de la belleza suscita son expresión de la riqueza interior de quien hace y de quien contempla, y exigen la ausencia de toda finalidad, en cuanto reflejan la riqueza y la libertad de la vida del *Nous* y del Uno. La belleza, aun cuando continúe desempeñando ante quien la contempla la función de recuerdo del propio origen y de orientación de la propia conducta, es pensada por Plotino de modo original y diverso respecto a sus predecesores.

71. PLOTINO, *Enéadas,* III, 8, 4.

II
El horizonte cristiano-medieval

La novedad de la fe cristiana y su rápida difusión forjaron el nuevo horizonte en el que creció y se desarrolló el mundo occidental durante muchos siglos. La sociedad y la cultura greco-romanas se hacen cristianas en la medida en que se saben ancladas no ya en un primer principio determinado por la razón humana y que con el pasar del tiempo adquiere connotaciones diversas, sino a un Dios que se manifiesta haciéndose hombre. La fe configura el mundo occidental de un modo nuevo y, en consecuencia, también resulta nueva la situación en la que se encuentra el hombre. Si el horizonte clásico se caracterizaba por la movilidad, por la precariedad de lo real, el nuevo horizonte se distingue, en cambio, por la estabilidad. La encarnación de Cristo constituye la plenitud de los tiempos, el momento en que lo eterno se introduce en el tiempo, brindándole a éste y a la historia la estabilidad y el sentido definitivo en el que se inscribe todo evento contingente. La estabilidad, la permanencia y la inmutabilidad dejan de ser privilegio exclusivo de lo divino para formar también parte de la vida del cristiano, que mediante el bautismo es incorporado a Cristo y alcanza la condición de hijo de Dios y partícipe de la naturaleza divina. La distinción radical que los griegos establecían entre el cielo y la tierra, entre el mundo necesario y el contingente, quedó en cierto modo superada; la nueva distinción que establece la fe cristiana es entre la vida del mundo y la vida eterna, que, con el auxilio de la gracia y de la propia conducta responsable, se hace presente ya en esta tierra. El horizonte cristiano está marcado por la novedad de la manifestación y del conocimiento de Dios, Creador, Redentor, Amor, Uno y Trino; marcado por la proximidad del hombre a Dios, por la nueva condición del ser humano como hijo de Dios. El cristiano ya no es solamente ciudadano o súbdito de un Imperio, sino miembro de la Iglesia, de una sociedad cuyo origen y destino, así como su misma vida, tienen raíces divinas. Y la Iglesia tiene una historia y una tradición propias, a las que el cristiano se incorpora y a la luz de las cuales interpreta la precedente tradición pagana.

La novedad de la fe cristiana, sin embargo, no fue vivida por los primeros cristianos como una ruptura radical respecto al mundo pagano. Es más, los mis-

mos cristianos interpretaron la revelación divina como el cumplimiento de cuanto la razón humana había ya descubierto: «yo vengo a anunciaros lo que veneráis sin conocer» [1], dice Pablo a los sabios de Atenas. Con la revelación de Cristo la búsqueda filosófica alcanzaba en cierto sentido su término, y la religión cristiana podía presentarse ante el mundo pagano como la *vera religio*, es decir aquella que contenía en modo completo la verdad indagada durante siglos por la razón humana. Efectivamente, tal como sostenía el pensamiento clásico, la realidad tiene su origen en un primer principio cuya naturaleza y cuyo obrar han sido finalmente descubiertos por Cristo.

No es posible determinar en todo su alcance el influjo de la revelación cristiana en el mundo occidental. Es evidente, por otra parte, que tales consecuencias, así como la formación misma del nuevo horizonte, se fueron generando de modo progresivo, como fruto de la reflexión teológica de la Iglesia primitiva y, sobre todo, del testimonio, a menudo heroico, de los mismos cristianos. Así, los primeros siglos de la nueva era fueron marcados no sólo por las persecuciones y el martirio de muchos, sino también por duras controversias teológicas, por divisiones y herejías doctrinales y por un intenso esfuerzo para determinar los contenidos dogmáticos de la nueva fe.

A fin de comprender el proceso formativo del nuevo horizonte cristiano, puede ser útil pensar en la transformación personal de tantos paganos educados en la *paideia* tradicional y convertidos a la nueva religión. La conversión no significaba un cambio de cultura, sino más bien un cambio de vida que no exigía el abandono del mundo cultural precedente; por fuertes que fueran las tensiones entre la educación helénica y la fe cristiana, los neófitos no podían prescindir de la propia formación cultural. Y lo que sucedía a nivel individual se verificaba también en el plano colectivo. Los cristianos, conscientes de la propia identidad y de la necesidad de proteger la fe, supieron también acoger las aportaciones culturales del mundo pagano; es más, necesitaron hacerlo a causa de la aspiración del cristianismo a la universalidad y, por lo tanto, a su difusión en el concreto entorno cultural greco-romano. La teología cristiana aspiraba a comprender cada vez mejor su propia especificidad y, en consecuencia, también la propia de la belleza divina. Pero necesitaba de las categorías clásicas para darse a conocer y para conocer mejor la misma doctrina revelada. Al mismo tiempo, la teología cristiana era consciente de la necesidad de evitar un compromiso con el pensamiento clásico que comportara la pérdida de su propia originalidad. Si en los siglos II y III parte de la apologética cristiana miró con desconfianza a la cultura pagana, no sucedió lo mismo a partir del siglo III y, sobre todo, en el IV, cuando los padres de la Iglesia no dudaron más de su utilidad para la fe. En este progresivo proceso de transformación quedaron implicados todos los diversos ámbitos de la cultura y, por lo tanto, también el arte. No sólo la teología cristiana tuvo necesidad de asu-

1. *Hch* 17, 23.

mir las categorías filosóficas elaboradas por los filósofos paganos, sino que también la exégesis, la oratoria, la apologética, la arquitectura y el arte se sirvieron, adaptándolas a las exigencias de la vida cristiana, de las precedentes formas helénicas. Con el transcurso del tiempo la originalidad del mensaje cristiano y la inmensa riqueza iconográfica de la Sagrada Escritura terminaron por incidir sobre las antiguas formas artísticas hasta el punto de transformarlas en formas nuevas, dotadas de una identidad propia.

Desde un punto de vista histórico, la cristianización de la sociedad greco-romana se inició en las provincias orientales del Imperio, para proseguir después por las occidentales; el cristianismo se convirtió en la religión oficial del Imperio a partir del siglo cuarto. El ocaso de la parte occidental del Imperio romano y el comienzo de la desaparición del mundo antiguo tuvieron lugar en el siglo V. En el 406, con las invasiones de los pueblos del norte, comenzó el fin del Imperio de occidente, que puede datarse hacia el 476, año en el que Odoacro fue proclamado rey de Italia. A partir de esta fecha Constantinopla será la única capital del Imperio. Con Mahoma (550-632) nació el Islam, cuya expansión transformó el mapa del cristianismo oriental y, por un largo período, también el del occidente cristiano.

En lo que respecta a la formación del arte cristiano, resulta válido cuanto se ha indicado anteriormente, pues tal y como sucedió en el ámbito filosófico y teológico, a un primer período de desconfianza frente al arte pagano siguió otro de asimilación transformadora. No todas las artes fueron, sin embargo, acogidas del mismo modo, ya que su afinidad con la verdad revelada y su utilidad al servicio de la fe aparecía en cada caso diferente [2]. En el ámbito literario, los padres de la Iglesia y los escritores eclesiásticos utilizaron sin vacilar la retórica y la literatura clásicas en la redacción de sus textos. Del mismo modo, después de un primer período en el que la Iglesia no sintió la necesidad o quizá no tuvo la posibilidad de construir lugares propios para la celebración del culto, a partir del siglo IV las iglesias cristianas empezaron a construirse según formas derivadas de las basílicas civiles y de las casas romanas. Nacieron así las primeras basílicas cristianas como lugares consagrados al culto divino; de las iglesias domésticas de los primeros siglos como lugares de reunión para el culto verdadero se pasó, en el transcurso de los siglos IV y V, a edificios cada vez más ricos, verdaderos templos, casas de Dios, palacios del emperador celeste construidos según la tradición de los palacios imperiales. En la decoración interior influyeron cada vez más las afirmaciones de la Sagrada Escritura y de los teólogos sobre la luminosidad y el esplendor de la morada divina. A las formas de la tradicional basílica romana se agregaron en occidente, además de las formas acuñadas por la cultura bizantina, aquellas propias de los pueblos del norte, hasta el nacimiento primero del estilo románico (siglos XI-XIII) y, luego, del gótico (siglos XII-XIV).

2. Cfr. PLAZAOLA, J., *La Iglesia y el arte,* BAC, Madrid 2001; cfr., del mismo autor *Historia y sentido del arte cristiano,* v. I: *Un largo y oscuro nacimiento*, BAC, Madrid 1996.

La recepción y la posterior transformación del arte figurativo clásico presentó dificultades más graves para la Iglesia. Durante los diez primeros siglos de su historia, la Iglesia experimentó una fuerte tensión entre la verdad de la encarnación de Dios, con su consecuente presencia en forma humana y la natural tendencia a representarlo visiblemente, por una parte, y la prohibición del Antiguo Testamento de representar a Dios, unida al recuerdo todavía vivo del peligro de la idolatría, por otra. En efecto, los primeros cristianos, conversos en muchos casos de la religión hebrea, relacionaban fácilmente el arte figurativo con la idolatría, y así se explica la ausencia de un arte figurativo cristiano durante estos primeros siglos de su historia. La hostilidad hacia las imágenes, y en particular hacia la estatuaria helénica, se encuentra presente en los escritos de los apologistas y de los padres de la Iglesia de los tres primeros siglos. A pesar de tal hostilidad, los cristianos no dudaron en recurrir, inicialmente en las catacumbas y luego en las basílicas, a alegorías, símbolos e imágenes narrativas que constituían la expresión de su fe más que un residuo de la herencia cultural pagana. Sin embargo, el primitivo arte cristiano puede considerarse anicónico, carente de imágenes; las reproducciones del arte paleocristiano son, sobre todo, simbólicas. La permanencia de las polémicas sobre la oportunidad o no de una iconografía cristiana no detuvo, sin embargo, el desarrollo de un arte decorativo capaz de crear espléndidos mosaicos en las grandes basílicas, como subsidio de la devoción e instrumento catequístico; en ellos se refleja el progreso de las discusiones teológicas sobre la persona de Cristo, subrayando primero su misión, después –a partir del Concilio de Nicea (325)– su divinidad y, más tarde –como consecuencia del Concilio de Constantinopla (381)– su poder y majestad, poniendo las bases de la imagen canónica del Cristo Pantocrátor. El Concilio de Calcedonia (451) y su condena de la herejía monofisita abrió el camino a las representaciones de la pasión y crucifixión de Cristo. Algo similar sucedió respecto a las imágenes de Santa María, que después de Éfeso (431) comenzó a ser representada como emperatriz celeste.

De la representación de Cristo y de los santos en el interior de las grandes basílicas se pasó rápidamente a la proliferación de imágenes para el uso privado de los fieles; éstas adquirieron una gran difusión en la parte oriental del Imperio en los siglos V y VI, mientras en Occidente disminuía el precedente *aniconismo*. A pesar de la insistencia de la Iglesia a fin de que el culto fuese dirigido a Dios y a los santos, no a sus imágenes, no se pudo evitar que éstas se transformasen muchas veces en sustitutos de las reliquias de los mártires, en objetos de verdadero culto. En este clima *iconófilo*, y permaneciendo aún abiertas las tensiones en el interior de la Iglesia respecto a la doctrina sobre las imágenes, estalló –en el año 730– la persecución iconoclasta del emperador León III Isáurico. La hostilidad iconoclasta, presente de un modo más moderado también en la parte occidental del Imperio, duró hasta el año 843, cuando la emperatriz Teodora reestableció el culto a las imágenes, si bien desde un punto de vista doctrinal la cuestión ya había sido resuelta en el II Concilio de Nicea, en 787. El Concilio confirmó la tradición de la Iglesia y la doctrina expuesta por san Juan Damasceno (650-750) en sus *Discur-*

sos apologéticos contra quienes calumnian las imágenes santas, distinguiendo el culto de *latría*, debido sólo a Dios, y el culto *relativo* dirigido a las imágenes, así como a la cruz, a las reliquias y a otros objetos sagrados. «El argumento decisivo al que los obispos apelaron para dirimir la controversia fue el misterio de la encarnación: si el Hijo de Dios ha entrado en el mundo de las realidades visibles, trazando un puente mediante su humanidad entre lo visible y lo invisible, análogamente se puede pensar que una representación del misterio pueda ser usada, en la lógica de la imagen, como evocación sensible del misterio. La imagen no es venerada por sí misma, sino que reenvía al sujeto que representa» [3]. Tras estos años, a partir de finales del siglo IX, el arte bizantino conoció una nueva «edad de oro» que preparó la renovación del arte cristiano occidental del siglo XI.

La reflexión estética y las variaciones en el modo de concebir la belleza transcurrieron paralelas al progreso de la teología cristiana. La profundización sobre la peculiaridad de la belleza del Dios revelado se desenvolvió, por así decir, dentro de dos grandes temas. Por una parte, en continuidad con la reflexión estética pagana, la belleza del cosmos, de la creación divina; por otra, la belleza revelada por Cristo, el Dios encarnado. Los cristianos comprendieron que además de la belleza que la naturaleza irradia existe la belleza divina, que se manifiesta en Cristo; es Cristo, no el cosmos, el arquetipo de toda belleza, de toda forma. La belleza divina se hace evidente en el cosmos también a través de Cristo, a través de la naturaleza deificada; en Cristo se realiza históricamente la plenitud de toda forma.

> «El Evangelio ilumina no sólo el misterio del «amor hermoso», sino también el no menos profundo de la belleza, que procede de Dios como el amor (...).
>
> Todo esto se verifica en el misterio de la Encarnación, que ha llegado a ser, en la historia de los hombres, *fuente de una belleza* nueva que ha inspirado innumerables obras maestras de arte. Después de la severa prohibición de representar al Dios invisible con imágenes (cfr. *Dt* 4, 15-20), la época cristiana, por el contrario, ha ofrecido la representación artística de Dios hecho hombre, de su Madre María y de José, de los Santos de la Antigua y Nueva Alianza, y, en general, de toda la creación redimida por Cristo, inaugurando de este modo una nueva relación con el mundo de la cultura y del arte. Se podría decir que *el nuevo canon del arte,* atento a la dimensión profunda del hombre y de su futuro, arranca del misterio de la Encarnación de Cristo, inspirándose en los misterios de su vida: el nacimiento en Belén, la vida oculta en Nazaret, la misión pública, el Calvario, la resurrección y su ascensión a los cielos» [4].

Poder integrar la belleza de la creación con la belleza de Cristo, Creador que se hace hombre, exigía el recurso a una metafísica que, como la neoplatónica, en-

3. JUAN PABLO II, *Carta a los artistas,* n. 7.
4. ÍDEM, *Carta a las familias,* 2 febrero 1994, n. 20.

raizara toda forma sensible en su informe origen divino, pero que, al mismo tiempo, fuera capaz de superar las dificultades que para el neoplatonismo representaba la verdad de un Dios que adquiere forma.

En las próximas páginas intentaremos ilustrar, a grandes rasgos, la estética filosófica del Medievo y, sobre todo, la estética de santo Tomás de Aquino. La elección de Tomás no es en absoluto arbitraria, sino que parece, en cierto sentido, obligada, ya que su metafísica ofrece una respuesta coherente y válida a los problemas vislumbrados, pero no plenamente resueltos, por la filosofía –principalmente neoplatónica– de sus predecesores. Procuraremos reconstruir la atmósfera estética y filosófica del siglo XIII, indicando de modo necesariamente genérico sus diversas fuentes y los problemas que se le presentaban.

1. La Estética del siglo XIII

a) *El modelo medieval*

Individualizar los antecedentes del pensamiento estético de santo Tomás es una cuestión amplia y muy compleja. En estas páginas nos limitaremos a dar una idea de tal complejidad, a mostrar la confluencia en el siglo XIII de una herencia muy rica y articulada. Para ello procederemos del siguiente modo: en primer lugar ofreceremos una descripción rápida del modelo medieval, es decir, de algunas características de la visión del mundo y del hombre propias del Medievo [5], así como de algunos problemas que surgieron a partir de las ontologías precedentes y de las concomitantes visiones estéticas. Ilustraremos a continuación la sensibilidad estética de esta época; nos detendremos, por último, en los antecedentes inmediatos de santo Tomás, es decir, en la estética de la luz y en los primeros escolásticos.

No cabe duda de que la visión del mundo medieval tiene sus raíces en la Sagrada Escritura; su modelo del cosmos obedece a lo que transmite la Biblia. Es un universo ordenado, obra del Creador, que «lo has dispuesto todo con medida, número y peso» [6]. Un universo resplandeciente, bellísimo, que transparenta la belleza del Creador. En tal visión del cosmos, además de la inspiración bíblica, no resulta difícil encontrar trazas de las precedentes visiones paganas; la propuesta por el estoicismo, presente en los grandes autores latinos: Cicerón, Séneca, Virgilio, Ovidio, Lucano... y, sobre todo, la ofrecida por el neoplatonismo.

En la visión medieval prevalece la dimensión vertical y objetiva de la realidad. Nos encontramos frente a un modelo del universo, de la realidad, en cierto

5. Para la comprensión del modelo medieval es útil el libro de Lewis, C.S., *La imagen del mundo,* Península, Barcelona 1997.

6. *Sb* XI, 20.

sentido acabado, perfecto, bellísimo tal y como ha sido hecho y como se presenta a la mirada de los hombres. Solamente es necesario explicarlo, comprenderlo mejor, no crearlo; la belleza ya está presente, y al hombre sólo atañe aprender a admirarla, apreciarla, explicarla.

La actitud del hombre medieval, tanto en el pensamiento como en el arte, es de profunda humildad. El arte no debe ser otra cosa que un medio para honrar aquello que realmente tiene valor, para sacar a la luz lo que es causa de gozo. Todo lo que es bello y digno de honor es infinitamente superior al arte o a cualquier explicación filosófica. El arte y la filosofía están en función de lo que existe, de lo que es verdaderamente valioso. El hombre no está llamado a dar sentido a una realidad impenetrable y oscura, o más aún, insignificante. Para los hombres del Medievo el universo rebosa sentido, tiene un significado intrínseco, porque está dotado de una forma propia digna de admiración, que manifiesta la sabiduría y la bondad del Creador. No es necesario infundirle belleza; basta con dar una respuesta adecuada a la que ya posee. En consecuencia, en su actividad artística o filosófica el hombre es solamente un observador de una realidad que le supera; es más, él mismo ocupa un puesto en cierto sentido poco relevante en el conjunto del universo. El hombre medieval se encuentra, por así decir, al pie de una escala y se regocija mirando hacia lo alto, ya sea en sentido geográfico-astronómico, ya sea en sentido histórico u ontológico. Esta visión de un universo bellísimo está presente en las diversas filosofías tardo-antiguas y medievales y, de un modo particularmente vivo, en la metafísica de la luz y en la consiguiente estética de la luz propia del siglo XIII.

El hombre medieval percibe la belleza de un modo inmediato; la percibe no solamente en el arte, sino también y sobre todo en la naturaleza, buscando integrar ambos aspectos para orientarlos hacia lo que considera su ámbito más propio: la belleza divina. Se trata de un modelo cultural en el que los valores aparecen integrados. El momento estético es teofántico; existe un hilo directo que une el cielo y la tierra y está presente en la percepción estética.

La estética del Medievo no es una simple repetición de la estética clásica. Es cierto que utiliza muchas de las categorías filosóficas antiguas, pero lo hace para teorizar sobre la belleza basándose en una sensibilidad y experiencia estética propias, que hacen aparecer viejos problemas teológicos que exigen nuevas soluciones[7]. Indirectamente, la difusión en los siglos XI y XII de los cátaros, con su doctrina de los dos principios –bien y mal– impulsó a los pensadores del siglo XIII a reflexionar sobre la esencia del mal, sobre el bien, lo bello y lo feo. Teniendo en cuenta la Escritura, parecía necesario afirmar la universalidad y la trascendencia del bien. Continuando con una tradición iniciada por los griegos, los autores medievales se detuvieron a considerar las propiedades que caracterizan al ser:

7. Cfr. ECO, U., *Arte e Belleza nell'estetica medievale,* Bompiani, Milano 1987, en particular el capítulo 2: *La sensibilità estetica medievale*.

la unidad, la bondad, la verdad; dando a entender que se moverán en esta dirección en el momento de pensar lo bello, el *pulchrum*. La cuestión del mal no era un problema menor, como no era una discusión puramente teórica aquella del *pulchrum*; era un problema teológico y filosófico vivamente sentido.

La belleza de las cosas proviene y refleja la belleza del Creador, y tal belleza es explicada a partir de las categorías filosóficas clásicas, en particular de aquellas procedentes del neoplatonismo. Categorías que no sólo permiten, sino que parecen solicitar el engarce del pensamiento antiguo con las Sagradas Escrituras, aunque, a menudo casi inconscientemente, conlleven serios riesgos para la fe, pues pueden comprometer la trascendencia de Dios o no ser del todo idóneas para garantizarla suficientemente. Impronta religiosa e impronta metafísica. La historia de la estética de este período se podría definir como el esfuerzo por integrar la belleza entre las propiedades trascendentales del ser[8].

El particular clima de las reflexiones estéticas del siglo XIII surgió de la confluencia de diversos factores[9]. Entre los autores que tuvieron mayor influencia en la tradición cristiana se podría citar, sintéticamente, a Plotino y el neoplatonismo, transmitido a Europa por los comentadores árabes y por los grandes pensadores cristianos, en particular por san Agustín (354-430). Agustín tuvo una influencia determinante en la filosofía medieval en general y, en particular, en lo que respecta a la estética. Boecio (475-525), deslumbrado por los pitagóricos y por la filosofía numérica, es otra de las *auctoritates*. El Pseudo Dionisio (siglos V-VI) fue, probablemente, la mayor autoridad del siglo XIII en el ámbito estético; su tratado *De divinis nominibus* fue comentado por los más importantes autores medievales y constituye el fundamento de los *Discursos en defensa de las imágenes* de Juan Damasceno. Aristóteles influyó de forma sustancial en el pensamiento metafísico del siglo XIII. La Sagrada Escritura permaneció siempre como una fuente de primer orden de la que se sirvieron todos los filósofos cristianos, también a la hora de reflexionar sobre la belleza. Más allá del pensamiento filosófico, resulta necesario mencionar entre las *auctoritates* a los grandes santos y fundadores que marcaron con su vida la vida de Occidente: Casiodoro (477-562/570), Benedicto (480-543), Gregorio Magno (Papa desde 590 a 604), Francisco de Asís (†1226).

El pensamiento filosófico que precede a la primera escolástica está representado en los siglos XI-XII por Abelardo (1079-1142), por la escuela de Chartres[10] y por la escuela de San Víctor[11]. Cada autor privilegia una fuente respecto

8. Cfr. VON BALTHASAR, H.U., *Gloria, op. cit.*, IV, pp. 287-293.

9. Respecto a las fuentes de la estética medieval, cfr. DE BRUYNE, E., *La estética de la Edad Media,* Visor, Madrid 1987, en particular el capítulo 1.

10. Los principales representantes de la escuela de Chartres son: Bernardo de Chartres († 1124), Thierry de Chartres († 1155), Guillermo de Conches († 1145), Gilberto della Porreé (†1154).

11. Los principales autores de la escuela de San Víctor son Hugo († 1141) y Ricardo de San Víctor († 1173).

a otras según la escuela a la que pertenezca, la mayor o menor relevancia atribuida a cada uno de los pensadores precedentes, y la propia sensibilidad. En todos está presente la reflexión sobre la belleza.

Los Victorinos desarrollaron una estética de tendencia mística. Representan, mediante el Amor, la vertiente subjetiva de la metafísica del Uno de raíces neoplatónicas. El Amor universal de Dios constituye el fundamento de la armonía y de la belleza del mundo; un Amor divino que en su universalidad no se fragmenta, pues es amor por cada cosa en la unidad de Dios, y a tal Amor los hombres deben corresponder con un amor que desde las cosas se eleve al amor por el único Dios.

> «Amen todos, por lo tanto, sólo a él de modo único, para ser amados sólo por él de modo único, pues ninguno –excepto él– debe ser amado por todos de modo único, y ninguno –excepto él– puede amar a todos de modo único. Todos, pues, se amen sólo en él, como una sola cosa, para volverse una sola cosa por el amor a él. Este amor es único, no obstante no es privado; es único, no obstante no es solitario, es participado, no está dividido; es común y singular, es el amor singular de todos y el amor total de lo singular; no disminuye cuando se comparte, no se consuma con el uso; no envejece con el tiempo; es un amor antiguo y nuevo, deseable por el afecto, dulce por la experiencia, eterno por el fruto, pleno por la alegría; restaura, sacia y jamás provoca fastidio» [12].

Como en todo pensamiento de inspiración neoplatónica, resalta el problema de la unidad y de la multiplicidad, de la trascendencia y de la inmanencia divina; el amor de Dios es único y múltiple, indivisible y participado, presente en todas las cosas sin padecer disminución alguna. Dios infunde con su Amor belleza, orden y armonía en la realidad creada, y nuestro amor por la belleza del mundo debería ser el cauce para acercarnos a Él. Hugo de San Víctor exhorta no solamente a admirar, sino a percibir en la belleza el incomprensible amor de Dios, creador y redentor, que sale a nuestro encuentro. Dios, por medio de la belleza del mundo, llama a sus criaturas para que retornen a Él.

En la escuela de Chartres [13] el interés se traslada de Dios hacia el cosmos, pero permanece el problema de la derivación de la belleza creada a partir de la belleza del Creador. Si la realidad y su belleza son pensadas, siguiendo la tradición platónica, a través de la forma, Dios es concebido como el principio de toda forma, como la forma que todo informa. Así, según Thierry, Dios es la forma de la existencia de todas las cosas, porque todas las formas se fundan, en último término e indistintamente, en una forma única, la del ser. Según Gilberto della Porreé, Dios es la forma pura e inmaterial de la que todas las formas proceden. No resulta difícil pensar que los problemas presentes en la metafísica de Chartres ha-

12. DE SAN VÍCTOR, H., *De arrha animae,* PL 176 coll. 951-970.
13. Cfr. LEMOINE, M., *Théologie et Platonisme au XII siècle,* Cerf, Paris 1998.

yan orientado a la especulación del siglo XIII a profundizar en el estudio del ser y de sus propiedades trascendentales.

b) *La sensibilidad estética del Medievo*

Siempre de modo sintético, omitiendo todas las diferencias cronológicas y las peculiaridades que el arte adquirió en las diversas regiones europeas, se podría decir que el gótico refleja la nueva sensibilidad estética del siglo XIII. Su aparición se explica frecuentemente como la respuesta, por parte de la nueva orden cisterciense, a aquello que se consideraba excesivo en el estilo románico derivado de Cluny. Estas palabras de san Bernardo de Claraval (1090-1153) dan testimonio de la nueva exigencia de austeridad y de la desazón que proporcionaban, a quienes como él defendían para la Iglesia la máxima simplicidad posible, los excesos a los que había llegado el románico, que consideraba toda manifestación artística siempre insuficientemente grandiosa y rica para custodiar los misterios cristianos [14].

> «Pero en los capiteles de los claustros, donde los hermanos hacen su lectura, ¿qué razón de ser tienen tantos monstruos ridículos, tanta belleza deforme y tanta deformidad artística? Esos monos inmundos, esos fieros leones, esos horribles centauros, esas representaciones y carátulas con cuerpos de animal y caras de hombres, esos tigres con pintas, esos soldados combatiendo, esos cazadores con bocinas... Podrás también encontrar muchos cuerpos humanos colgados de una sola cabeza, y un solo tronco para varias cabezas. Aquí un cuadrúpedo con cola de serpiente, allí un pez con cabeza de cuadrúpedo, o una bestia con delanteros de caballo y sus cuartos traseros de cabra montaraz. O aquel otro bicho con cuernos en la cabeza y forma de caballo en la otra mitad de su cuerpo. Por todas partes aparece tan grande y prodigiosa variedad de los más diversos caprichos, que a los monjes más les agrada leer en los mármoles que en los códices, y pasarse todo el día admirando tanto detalle sin meditar en la ley de Dios. ¡Ay Dios mío! Ya que nos hacemos insensibles a tanta necedad, ¿cómo no nos duele tanto derroche?» [15].

14. Cfr. DE SAINT-DENIS, S. (1081-1151), *Liber de gestis rebus in administratione sua,* XXXII (PL 186, 1233-34): «Cuando por el amor a la belleza de la casa de Dios, la belleza policrómica de las gemas me distrae de las preocupaciones terrenas y una legítima meditación me lleva a reflexionar sobre la diversidad de las virtudes sagradas transfiriéndome de lo material a lo espiritual, me siento transportado a una extraña región del mundo, que no se encuentra completamente sobre la faz de la tierra y que tampoco posee la integridad del cielo, pero creo que con la gracia de Dios puedo, por una vía anagógica, transferirme de esta existencia inferior a esa superior (...). Cada uno piense lo que quiera. Por mi parte, confieso que mi mayor convicción es que todo objeto costoso y lo más precioso de todo lo que existe debe ser puesto, en primer lugar, al servicio de la santísima Eucaristía (...). En realidad, ni nosotros ni todo lo que poseemos es suficiente para todo lo que exige este servicio».

15. SAN BERNARDO DE CLARAVAL, *Apología del abad Guillermo,* XII, 29, en *Obras Completas*, BAC, Madrid 1983: *Caeterum in claustris coram legentibus fratribus quid facit ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas ac formosas deformitas? Quid ibi immundae simiae? quid feri*

Pero tanto el gótico como el precedente arte románico, difundido por la abadía benedictina de Cluny a partir del 910, año de su fundación, son, por primera vez, un arte internacional, «en el que se funden tradiciones regionales y locales del continente europeo con las aportaciones del arte bizantino, del arte germánico y del arte anglosajón y celta» [16]. De todos los elementos que contribuyeron a la formación del románico, y luego del gótico, tiene particular importancia la aportación del arte bizantino, en cuanto representa la creación consciente de un nuevo lenguaje artístico en el ambiente greco-romano de la Antigüedad tardía, decisivo para el arte europeo posterior. El arte bizantino de los siglos V y VI se separa del precedente arte greco-romano, considerado incapaz para expresar los grandes temas teológicos. Sus características no derivan, por lo tanto, del olvido de las formas artísticas anteriores, sino más bien de la búsqueda de nuevas formas que fuesen capaces de expresar un modo nuevo de concebir la belleza más próximo al pensamiento de Plotino que al de sus predecesores. El pensamiento neoplatónico no solamente influyó en el ámbito filosófico y teológico, sino también en la creación artística [17]. El nuevo lenguaje forjado por el arte bizantino busca hacer visible lo invisible, representar la luminosidad del mundo divino, la espiritualidad de las formas que, por ello, son conscientemente desmaterializadas, privadas de volumen, de espacio y de peso. El artista bizantino no pretende nunca representar la realidad material que le circunda, sino la realidad tal como la concibe el espíritu, en su origen inmaterial e inteligible: inmutable, uniforme, simple, luminosa. Por este motivo prevalece la ausencia de perspectiva, la visión en un único plano; se evita toda profundidad y oscuridad, llenándose la imagen de luz uniforme en todas sus partes; toda representación se propone para ser vista desde el objeto mismo, presentando con gran esmero sus características, invitando al observador a

leonis? quid monstruosi centauri? quid semihomines? quid maculosae tigrides? quid milites pugnantes? quid venatores tubicinantes? Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quadrupe cauda serpentis, illinc in pisce caput quadrupedis. Ibi bestia praefert equum, capra trahens retrum dimidiam: hic cornutum animal equum gestat posterius. Tam multa denique tamque mira diversarum formarum ubique varietas apparet, ut magis legere libeat in marmoribus quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando quam in Dei lege meditando. Proh Deo! Si non pudet ineptiarum, cur vel non piget expensarum?

16. PLAZAOLA, J., *La Iglesia y el arte, op. cit.,* p. 47.

17. Cfr. GRABAR, A., *Les origines de l'esthétique medièvale,* Macula, Paris 2001; PUIGARNAU, A., *Neoplatonismo e iconografía en la Europa medieval*, en «Anuario Filosófico» 33 (2000), pp. 655-673. En la misma bizarría de las formas denunciada por Bernardo está presente el influjo del Pseudo Dionisio y su doctrina de los símbolos, comentada por Juan Escoto Erígena (810-877); los símbolos más grotescos y viles, monstruosos, son aptos para orientar hacia Dios, más aún, lograrían realizar su función anagógica mejor que cualquier otra imagen, porque sugieren con mayor eficacia la infinita trascendencia divina, evitando al mismo tiempo cualquier cesión idolátrica. Es necesario, además, tener en cuenta el bestiario medieval, derivado del patrístico, donde el conocimiento de zoología se entretejía con elementos mitológicos paganos y relatos bíblicos; cfr. CICCARESE, M.P., *Animali simbolici. Alle origini del bestiario cristiano,* EDB, Bologna 2002 y CHARBONEAU, L., *El bestiario de Cristo: el simbolismo animal en la Antigüedad y en la Edad Media*, Olañeta, Palma de Mallorca 1997.

mirar la cosa tal como es, de modo que, como afirmaba Plotino, se convierta en transparente a nuestros ojos.

La originalidad del arte medieval, por lo tanto, no nace exclusivamente de la contribución de los pueblos nuevos que conquistaron Europa, sino que deriva, en gran medida, de la precedente novedad del arte que surgió en Bizancio, en un contexto cultural greco-romano y cristiano. Una de las características de la belleza de este período, en continuidad con lo que afirmaba el arte bizantino, es la luminosidad [18]. La luz es un valor fuertemente apreciado, presente y asumido de modo más o menos intenso por los diversos pensadores; no es posible hablar de la belleza sin hacer referencia a la *claritas*, al resplandor. Una prueba de ello la constituyen no sólo los monumentos artísticos y literarios de la época, sino también las teorías físicas y cosmológicas. Se podría afirmar que la estética de la luz, presente por doquier en el siglo XIII, se manifestó en dos campos fundamentales: en el arte y en la física-metafísica.

El arte de este período testimonia un gran aprecio por todo lo que es luminoso; lo brillante, pleno de color y resplandeciente, posee todos los requisitos para ser considerado bello. Dicho de otro modo, lo que es bello no puede aparecer sino luminoso, colorido y brillante. Las catedrales góticas, nostálgicas de la luz celeste, orientadas hacia lo alto, hacia la luminosidad del cielo, y llenas de color gracias a las vidrieras, a través de las cuales el único sol existente inunda de esplendoroso colorido el espacio interno, son una manifestación de este fenómeno. Ésta es una característica del gótico: su luminosidad y su verticalidad, que no sólo representan la concepción de la belleza como armonía –todo meticulosamente medido, proporcionado, hecho más con cálculo aritmético que espacial [19]–, sino también la reproducción de la Jerusalén celeste y luminosa. La literatura, tal vez inconscientemente, manifiesta el mismo amor por la luz. Los poetas se detienen a describir el brillo del ejército, de las espadas, del paisaje, del rostro y de los cabellos de la mujer amada, creando, también a través de las palabras elegidas, una atmósfera de transparencia y luminosidad. Quizás el ejemplo más evidente lo ofrece el *Paraíso* de Dante (1265-1321), cuando Beatriz anuncia al poeta que ya han subido al empíreo, donde le será permitido contemplar a los ángeles y beatos con el aspecto que tendrán después del juicio universal.

> «Tal cual la dejo a pregonar por bando
> mejor que mi clarín, que el son apura,
> su difícil empresa terminando,
> me habló con voz solícita y segura:
> “Del mayor cielo físico, en la cumbre,
> hemos subido hasta éste que es luz pura:

18. Cfr. DE BRUYNE, E., *Estudios de Estética Medieval,* vol. III: *El siglo XIII,* capítulo 1: *La estética de la luz,* Gredos, Madrid 1959.

19. Cfr. VON SIMSON, O., *La catedral gótica,* Alianza, Madrid 1982^2.

luz pura intelectual, de amor relumbre;
amor del solo bien, todo delicia;
delicia sobre todo dulcedumbre.
Aquí del Paraíso la milicia,
la una y la otra, verás: con el aspecto,
la una, que tenga en la última justicia".
Cual súbito relámpago, en su efecto
cegador, de su fuerza al ojo priva
y le impide a la luz mirar directo,
así, fulgiendo entorno, una luz viva
me envolvió en su fulgor, con la secuela
de que perdí mi facultad visiva.
"El amor que a este cielo inmóvil cela
siempre acoge con esta bienvenida,
y así adecúa a la llama la candela".
No bien di a esas palabras acogida,
percibí de mi vista en los despojos
aumentar el vigor sobre medida;
y una nueva visión ardió en mis ojos,
tanto que a la visión más altanera
fuertes se hicieron ya los antes flojos.
Y vi una grande luz a la manera
de río deslumbrante entre la fronda
pintada de admirable primavera.
Y saltaban mil chispas desde la onda
fluvial para posarse entre las flores,
rubíes engastando a la redonda
en el oro floral;
...»[20].

También el arte figurativo de este siglo privilegia el color y la luz, como bien se observa en las miniaturas o en las pinturas de los grandes artistas, como Cimabue (1240-1302) y Giotto (1276-1337), si bien sus obras presentan otras características originales que indican su separación de la tradición tardo-bizantina y el inicio de un nuevo estilo pictórico.

Este predominio de la luz era físicamente explicado y *demostrado* por quienes la consideraban un principio propio de la esencia misma de las cosas. El cuerpo, la materia, no es, como sostenían los cátaros, principio del mal; todo lo contrario: la realidad material es metafísicamente buena y bella, constitutivamente buena y bella justo porque su esencia es luz. Más aún, aquello que vemos: proporción, color, cualidad... no son accidentes agregados a las cosas, sino manifestación de la estructura luminosa de la materia.

20. DANTE ALIGHIERI, *La Divina Comedia,* Alianza, Madrid 1995, *Pd*. XXX, 34-66.

c) *La metafísica de la luz*

En la formación de esta doctrina confluyen influencias diversas, procedentes de las tradiciones griega y bíblica. La presencia del pensamiento griego, en especial estoico y neoplatónico, también en las versiones cristianas de san Agustín, del Pseudo Dionisio y del *Liber de Causis*, es evidente. El estoicismo concebía el *logos* como fuego, principio activo de todo cuerpo, y la tradición platónica relacionó, desde sus inicios, el primer principio con la luz. El neoplatonismo portaba además consigo, sobre todo después de Plotino, la huella del pensamiento alejandrino, de los gnósticos y de los *Oráculos Caldeos*. Por otra parte, las referencias bíblicas a la luz son abundantes tanto en el Antiguo como en el Nuevo Testamento: Cristo es la luz, *lumen de lumine*, que ilumina el mundo, y la nueva Jerusalén del Apocalipsis es descrita como una ciudad luminosa, donde brillan los beatos y los santos; por ello no fue difícil que los pensadores cristianos interpretasen los textos bíblicos recurriendo a las categorías filosóficas estoicas y neoplatónicas. Deben tenerse además en cuenta las aportaciones de los pensadores hebreos y árabes a la filosofía de la luz, así como la profundización del estudio científico de la luz y de la visión[21].

Esta común valoración de la luz será desarrollada por los pensadores del siglo XIII siguiendo diversas direcciones: mística, en el caso de Tomás Gallo de Verceil (†1246); metafísica, en Guillermo de Auvernia (†1249), Alejandro de Halles (1185-1245) y san Buenaventura (1217-1274); científica, en Grosseteste (1175-1253) y Bacon (†1294).

La idea fundamental de tal doctrina común consiste en considerar la luz como la primera cualidad y el principio activo de la materia, cuya propiedad característica es su difusión simultánea y uniforme en el espacio; la luz se convierte en el principio energético de todo movimiento, la actividad fundamental, en sí misma espontánea de la materia. Dios, creador único, es luz en estado puro, pues posee de modo trascendente sus propiedades. Lo que la causa primera, Dios, es para el ser, la luz lo es como causa segunda para el mundo material: es el símbolo de Dios, como el sol es para Platón la imagen del Bien. «La luz es, entre todas las realidades corpóreas, la que más se asemeja a la luz eterna»[22], afirma san Buenaventura citando el *De divinis nominibus*.

Cada cuerpo, celestial o terrestre, está compuesto de materia y forma. ¿Qué es la luz? No es forma pura, pues es corpórea, pero tampoco puede ser identificada con la materia, porque la materia es pura pasividad[23]; la luz es, por lo tanto, la

21. Cfr. DE BRUYNE, E., *Estudios..., op. cit.,* III, pp. 23-37.

22. SAN BUENAVENTURA, *Sententiarum,* dist. 13, art. 2, q. 2,3: *lux inter omnia corporalia maxime assimilatur luci aeternae* (*Opera Omnia,* ed. Quaracchi II, p. 319).

23. Cfr. *Ibid.*, q. 1: *Nulla substantia per se existens, sive corporalis sive spiritualis, est pura forma nisi solus Deus; satis planum est, quod nullum corpus potest esse pura forma (...) Si ergo lux for-*

forma fundamental del cuerpo en cuanto tal, la primera determinación que otorga a la materia su modo de ser, su manifestación y brillo, y al cuerpo su modo de obrar.

> «La luz es forma sustancial de los cuerpos, y según sea mayor o menor su participación en ella, los cuerpos tienen mayor verdad y mayor dignidad en el género de los entes»[24].

La actualidad y actividad de la luz la convierten en la realidad más semejante al espíritu y a Dios, porque, además de su capacidad manifestadora, su disposición a multiplicarse por sí misma hace de ella una potencia análoga a la vida del espíritu. Los filósofos explicaban, por lo tanto, el motivo de la admiración y del placer que el hombre medieval sentía ante lo que es brillante y colorido, la razón por la que el mundo sensible aparecía a sus ojos luminoso y luminosamente jerarquizado.

> «Quien todo mueve de su gloria llenos
> deja los orbes, y esa gloria esplende
> en unas partes más y en otras menos»[25].

Roberto Grosseteste, obispo de Lincoln (1175-1253), elaboró una estética fundada sobre tal física-metafísica de la luz, con marcados rasgos geométrico-matemáticos y en continuidad con la herencia de Chartres[26]. También él consideró que la perfección del cuerpo se manifiesta a través de su luminosidad, porque la luz es el origen y la esencia de toda perfección; cuanto más resplandece un cuerpo, más bello y noble es, porque participa en mayor grado del esplendor divino.

Grosseteste se refiere a la belleza en su *Hexaëmeron* y en el *Comentario* al *De divinis nominibus*. Los dos rasgos centrales de su visión de la belleza son la proporción y la luminosidad, que para él tienen la máxima expresión en la luz divina y, por derivación, en la luz creada. La luz, en efecto, no es solamente el origen de la luminosidad de la materia, sino también su primer requisito y el principio de toda proporción sensible, de toda forma; toda belleza formal procede del movimiento difusivo de la energía luminosa, que obedece a proporciones matemáticas fundamentales. Desde un punto de vista teológico, se alcanza igualmente

mam dicit, non potest esse lux ipsum corpus, sed aliquid corporis [ninguna sustancia existente por sí, corpórea o espiritual, es forma pura, excepto Dios sólo; es suficientemente claro que ningún cuerpo puede ser pura forma. (...) Si, por lo tanto, la luz se dice forma, la luz no puede ser el mismo cuerpo, sino algo del cuerpo] (ed. Quaracchi II, pp. 317-318).

24. San Buenaventura, *Sent.*, dist. 13, art. 2, q. 2: *Lux est forma substantialis corporum, secundum cuius maiorem et minorem participationem corpora habent verius et dignius esse in genere entium* (ed. Quaracchi II, p. 320).

25. Dante Alighieri, *La divina comedia, op. cit., Pd.* I, 1-3, p. 235.

26. Cfr. De Bruyne, E., *Estudios..., op. cit.,* III, pp. 131-163.

un acuerdo entre la proporción y la luminosidad, en cuanto Dios es luz espiritual a la vez que la unidad primera y simplicísima de la que procede toda otra *proportio*. Dios es luz, Dios es identidad, es la forma más bella porque es la más simple; forma de todas las cosas, *forma formosissima,* que crea a partir de sí la materia sobre la que el mundo se configura, suministrando a un mismo tiempo el ser y la forma: *dum calculat Deus, fit mundus*. De este modo la creación aparece como el imprimirse y transferirse de la forma divina en las formas de los entes singulares.

En la luz convergen proporción y luminosidad, por ello la luz es esencialmente bella. La luz es bella por sí misma a causa de su simplicidad homogénea, de su naturaleza simple; lo que es más homogéneo es más unitario, más idéntico a sí mismo. De este modo Grosseteste logra conciliar aquello que Plotino rechazaba: una belleza que es concebida, al mismo tiempo, como luminosidad y armonía.

> «La luz es bella por sí misma, "puesto que su naturaleza es simple y semejante a sí misma por todas partes". Por este motivo está máximamente unida y proporcionada consigo misma de modo conveniente, según la igualdad: la belleza es, en efecto, concordia de las proporciones» [27].

La luz se convierte de este modo en la condición de la belleza sensible, porque es idéntica a sí misma y plenamente proporcionada. Dios es identidad; entre las realidades creadas, la luz es la cosa más simple, pura energía y forma de toda corporeidad, raíz, por lo tanto, de toda belleza corpórea.

La belleza es proporción, *consonantia* evidente y luminosa de la forma consigo misma, de sus partes entre sí y con el compuesto, y del compuesto con el resto de la realidad. Dios es máximamente bello precisamente porque es suma identidad, máxima simplicidad y armonía, identidad pura. Este es el motivo de la inefabilidad de su belleza, que sólo es posible intuir. La belleza sensible, en cambio, refleja tal identidad, así como la belleza de la totalidad del universo reside en su unidad. Belleza, por lo tanto, como identidad de la proporcionalidad: identidad pura o diversidad unificada. De tal modo, todas las cosas son bellas: *omnia creata puchra sunt*; la fealdad será carencia de proporción, quedando siempre, aun en las cosas feas, una cierta *commensuratio*. El amor estético es conducido, en consecuencia, al amor por el orden, por la unidad de la multiplicidad. En su grado máximo, la belleza es identidad; pero Dios es también bondad máxima, sumo bien, en cuanto otorga el ser y la perfección a todo ente, haciendo que cada cosa sea acorde consigo misma y que todas las cosas concuerden entre sí. Este es el motivo por el que la belleza y el bien coinciden en la realidad y se distinguen solamente *ratione*.

27. GROSSETESTE, R., *In Hexaëmeron,* part. II, c. x. 4: *Haec [lux] per se pulchra est, quia eius «natura simplex est sibique per omnia similis»; quapropter maxime unita, et ad se per aequalitatem concordissime proportionata. Proporcionum autem concordia pulchritudo est* (ed. por R.C. Dales y S. Gieben O.F.M. Cap., Oxford University Press, Oxford 1982).

Se observa en Grosseteste la presencia de la metafísica derivada del estoicismo y del neoplatonismo, con el implícito peligro de no respetar la analogía entre Dios –forma simplicísima, luz espiritual– y la forma creada –luz sensible. El peligro siempre latente en la tensión dialéctica del pensamiento neoplatónico –uno-múltiple, trascendente-inmanente, invisible-visible– de comprometer la trascendencia de Dios.

d) *La estética trascendental*

La novedad más profunda del pensamiento del siglo XIII es, sin duda, el modo en que fue concebido el saber filosófico. Tal novedad nace de diversos factores, entre los que tuvo gran importancia la profundización en el conocimiento del pensamiento de Aristóteles y de sus comentadores árabes, Avicena (980-1037) y Averroes (1126-1198). La misma concepción aristotélica del saber, su pretensión de que fuera una ciencia universal, llevó a considerar insuficiente el saber teológico tradicional y obligó a los filósofos de este siglo a orientar de un modo nuevo sus investigaciones y sus enseñanzas. En este contexto se elaboró la doctrina de los trascendentales, presente en todo filósofo de este siglo no como una de las cuestiones sobre las que era necesario ejercitarse, sino como el centro mismo de su investigación filosófica. Según Aertsen, el pensamiento del siglo XIII puede denominarse trascendental en cuanto pretendió, con su planteamiento y su método, alcanzar el conocimiento de toda la realidad en su fundamento, el ser y las propiedades que lo caracterizan [28]. El interés por los trascendentales refleja el nuevo planteamiento filosófico-teológico, que en su pretensión de universalidad científica no puede desatender aquello que, siguiendo las indicaciones de Aristóteles, era considerado como el fundamento sobre el que asentar cualquier otro saber. Los trascendentales, en efecto, constituyen los primeros conceptos de la mente humana, los *principia,* los *communissima* a los que referir, como a su fundamento, cualquier otro concepto, todo contenido del pensamiento humano. La primera elaboración de la doctrina de los trascendentales fue realizada por Felipe el Canciller (†1236) en la *Summa de Bono*, que tuvo un considerable influjo sobre las posteriores reflexiones de Alejandro de Halles, san Buenaventura, san Alberto Magno (1206-1280) y santo Tomás de Aquino (1227-1274). Las dos escuelas teológicas principales –la escuela franciscana y la dominicana– se distinguen al ocuparse de los trascendentales por el modo diverso de resolver el problema: desde una perspectiva preferentemente teológico-trinitaria los primeros, Alejandro y Buenaventura; mientras que Alberto y Tomás, gracias al mayor espacio que concedieron al pensamiento aristotélico, lo enfocaron desde una perspectiva más filosófica. En síntesis, mientras los primeros orientaban todos los trascendentales, los principios

28. Cfr. AERTSEN, J.A., *La filosofía medieval y los transcendentales, un estudio sobre Tomás de Aquino*, EUNSA, Pamplona 2003.

comunes, a su primera causa universal –Dios–, la resolución de los segundos conducía los trascendentales a los principios ontológicos de todo ente y, sucesivamente, a Dios. Mientras los primeros explicaban la universalidad de las propiedades trascendentales con la causalidad universal de Dios, los segundos distinguían más claramente la doble resolución de los trascendentales: la que conduce a la común estructura ontológica de la realidad, y la que termina en la única causa universal –Dios. La primera realidad que el intelecto percibe, y en la que se resuelve todo otro conocimiento, no es la primera causa ni una primera forma universal trascendente, sino el ser de las cosas que, como enseñaba Aristóteles, no es un género.

Un texto de san Alberto muestra la convergencia en la metafísica trascendental de las dos tradiciones más importantes del pensamiento clásico, la aristotélica y la platónica. Alberto, en efecto, opone Aristóteles a los *sancti*, es decir, a los pensadores cristianos de tradición platónica, en particular al Pseudo Dionisio, señalando que si el Estagirita no había llegado más que a la identificación del ente con el uno, fue porque no había comprendido la dependencia de todo ente de un primer ser que, además de uno, es también bueno y verdadero[29].

La reflexión sobre la belleza en el siglo XIII quedó introducida, de forma natural, en este modo de pensar trascendental. El ente es reconocido por todos como *unum*, pero también como *verum* y como *bonum-pulchrum*. El problema es comprender si el *pulchrum* tiene una *ratio* propia que le permita distinguirse del *bonum* y del *verum*. La relación entre *verum, bonum* y *pulchrum* parece clara. Si el ente es *verum* por su semejanza con la causa primera, Dios, y se distingue, al mismo tiempo, de Él, deberá también ser bueno y bello, pues Dios al crear realiza el bien y manifiesta su bondad. La dificultad de atribuir al *pulchrum* una trascendentalidad específica, diferente de las otras propiedades, procede también de la relación de los trascendentales con Dios Uno y Trino. Si lo uno conduce a la causa operativa creadora: Dios Padre, la verdad –entendida como correspondencia y semejanza–, remite al Hijo, semejanza eterna con el Padre, y hace posible el diálogo en el ser, del que deriva el juicio sobre su bondad y el amor entre arquetipo y copia: el Espíritu[30]. El planteamiento trinitario de la cuestión de los trascendentales explica la resistencia a introducir uno nuevo; parecía que no quedaba lugar para un cuarto trascendental, por ello el *pulchrum* queda ligado –siguiendo a los griegos– al bien. Pero la proximidad de la belleza a la forma sugiere también su aproximación al *verum*, y este oscilar del *pulchrum* ha permitido a algunos intérpretes pensarlo como la característica concluyente y, en cierto sentido, compendiadora de todos los otros trascendentales.

Antes de aludir al pensamiento estético de los autores anteriormente indicados, merece la pena insistir en la importancia de su peculiar planteamiento del

29. Cfr. SAN BUENAVENTURA, *I Sent.,* dist. 46, N, art. 14 (*Opera Omnia,* v. 26, p. 450; ed. Borgnet, Paris 1893).
30. Cfr. VON BALTHASAR, H.U., *Gloria, op. cit.,* IV, p. 338.

problema de los trascendentales y, en consecuencia, en la diversidad de sus soluciones de fondo; de otro modo se correría el riesgo de no apreciar las diferencias entre argumentos que, con frecuencia, utilizan términos y expresiones a primera vista idénticos.

Alejandro de Halles (1185-1245), maestro de san Buenaventura, es importante para la estética medieval a causa de su consideración de la belleza desde el punto de vista del sujeto y desde el punto de vista objetivo[31].

En lo que respecta al primer punto, Alejandro considera la belleza en relación constitutiva con la conciencia del sujeto y con el placer contemplativo. El contexto teórico es el de la distinción o no entre el bien y la belleza. Los autores precedentes afirmaban la identidad entre los dos conceptos; Alejandro, en cambio, busca distinguirlos valiéndose de la división entre las facultades del alma, entre el conocimiento (*apprehensio*) y la inclinación (*affectus*). De tal modo, asigna el placer estético al conocimiento y no al amor.

Alejandro, siguiendo las distinciones isidorianas y agustinianas, reconoce dos formas de belleza y de bien: la belleza absoluta, *pulchrum* –correspondiente al bien en sí, *bonum honestum*– y la belleza funcional, *aptum* –correspondiente al *bonum utile*. ¿Cómo distinguir aquello que tiene valor en sí mismo, el *bonum honestum*, de aquello que llamamos bello en sí mismo? Los dos se refieren a la forma; pero la forma puede ser considerada en sí, en su constitución interna, o en su manifestación, en su relación con la conciencia. En sí misma considerada, la forma es verdadera y buena; en cuanto se manifiesta y se hace perceptible, aparece su belleza ontológica. La belleza pertenece, por lo tanto, a una forma que *propter se et in se* es capaz, manifestándose, de resultar agradable.

> «La verdad es la disposición de la forma respecto a su interioridad, la belleza en cambio, es la disposición de la forma respecto a la apariencia externa: en efecto, estamos habituados a llamar bello a aquello que tiene en sí algo que lo hace agradable a la vista»[32].

Ahora bien, una cosa es buena en tanto que por sí misma, por su perfección interna, mueve el apetito y su posesión causa deleite; una cosa es bella, en cambio, en la medida en que por la manifestación de su forma –no por su verdad o bondad interior– agrada al intelecto.

> «Es evidente que el bien en sí, a diferencia del bien útil, coincide con lo bello. Sin embargo, entre ellos difieren desde el momento en que lo bello hace referencia

31. Cfr. DE BRUYNE, E., *Estudios..., op. cit.*, III, pp. 97-126.
32. AA.VV., *Summa fratris Alexandri* II, n. 75 (ed. Quaracchi II, p. 99): *veritas est dispositio ex parte formae relata ad interius, pulchritudo vero est dispositio ex parte formae relata ad exterius: solebamus enim pulchrum dicere quod in se habebat unde conveniens esset in aspectu;* como es sabido, la *Summa* es obra de tres autores franciscanos: Jean DE LA ROCHELLE, Frater CONSIDERANS y Alejandro DE HALLES.

a la disposición del bien en tanto que place al conocimiento, mientras el bien hace referencia a la disposición que deleita las inclinaciones»[33].

En las cosas no existe distinción entre *bonum* y *pulchrum*, pero en el sujeto el *bonum*, en cuanto fin de la inclinación apetitiva, aquieta; mientras que el *pulchrum*, en cuanto fin de la percepción, agrada al intelecto. Por su identidad con el bien, y a causa de la universal inclinación hacia él, en la cosa está también implícita la aspiración de todo ser a la belleza, aun cuando sólo sea percibida por la conciencia. Alejandro concibe el placer estético de modo ordenado; en la percepción de la belleza sensible reconocemos la huella de la belleza divina, y nace en nosotros la nostalgia de ella.

Siguiendo la estética bíblica de Agustín, Alejandro determina y desarrolla las características objetivas de la belleza. El problema para él, como para muchos de sus contemporáneos, es mostrar la bondad y la belleza de todas las cosas. Cada cosa poseería en sí la terna *modus, species, ordo*[34]. Estos tres principios serían la causa de la bondad de todo ente y, por lo tanto, de su belleza, que siendo idéntica *in re* al bien, tendrá su *ratio* en estas tres características: «se llama bella la realidad que tiene la medida, el aspecto y el orden adecuados»[35].

Cuando busca determinar los principios metafísicos de la belleza sensible, Alejandro apunta a concordar las diversas *auctoritaes*, manifestando una cierta complejidad. Aún así, se podría decir que de los tres principios presentes en todas las cosas, aquello que más caracteriza la belleza es la *species*: «El aspecto parece ser aquello que principalmente determina la belleza (...) pero el aspecto es tomado de la forma, por lo tanto, lo bello procede de la forma»[36]. La belleza tiene su fundamento en la forma, es decir, en el aspecto de la cosa que la intuición percibe y en la que se deleita; pero tal aspecto es el reflejo exterior de la forma en cuanto principio metafísico que estructura todo ente.

Esta explicación de la belleza sensible sirve, de modo análogo, para comprender la belleza inteligible. La forma inteligible hace que cada cosa sea aquello que es, diversa de todas las demás (*species*), plenamente coherente consigo misma, con una unidad propia, orgánica (*modus*), e instalada en el universo, en relación con todas las demás cosas, de modo ordenado (*ordo*). Por lo tanto, los principios de la belleza son los mismos que los del bien, y se hacen presentes a través de la forma. Pero los principios del bien son aquellos que pertenecen al ser y, consecuentemente, a Dios. Así, Dios es la belleza suprema y su contemplación causa el mayor deleite estético. Toda belleza sensible no es sino el reflejo de la belleza infinita. En sí misma, toda cosa bella posee *numerus, mensura* y *ordo*, a

33. AA.VV., *Summa fratris Alexandri* I, n. 103 (ed. Quaracchi I, p. 162).
34. Cfr. *Ibid*., I, n. 111 (ed. Quaracchi I, pp. 173-174).
35. *Ibid*., II, n. 81 (ed. Quaracchi II, p. 103).
36. *Ibid*., II, n. 75 (ed. Quaracchi II, p. 99).

la vez que aparece, en relación con su causa primera, como *modo* (*mensura*), en cuanto término del obrar creador de la belleza; como *species* (*numerus*), en cuanto concreción formal de la belleza infinita; y como *ordo* (*pondus*), en cuanto aspiración a la perfección absoluta, ordenada hacia la belleza infinita.

> «El bien creado en cuanto procede "del bien", se dice que tiene medida; en cuanto está "fundado en el bien", posee el aspecto; finalmente, en cuanto orientado "hacia el bien", posee orden» [37].

San Buenaventura (1217-1274), discípulo de Alejandro, expone su estética en el *Comentario a las Sentencias* y en el *Itinerarium* [38]. Es una estética preponderantemente agustiniana: todas las cosas son bellas porque causan deleite; pero no existe belleza ni deleite sin proporción, y no existe proporción sin número: el número está presente en todas las cosas.

> «Como sean, pues, bellas todas las cosas y en cierta manera deleitables, y como no exista delectación ni hermosura sin la proporción, que consiste primariamente en los números, es necesario que todas las cosas sean numerosas» [39].

Toda cosa es bella porque, siendo determinada por una forma, tiene una conformidad interna, una proporción intrínseca; por ello toda cosa es *formosa*, bella. Detrás de la estética de Buenaventura se encuentra el *De musica* de san Agustín, que define la belleza como *aequalitas numerosa*, proporción presente en el objeto y armonía entre objeto y sujeto, que se traduce en placer. Y tal visión estética está también vinculada con la estética sapiencial del *numerus, pondus et mensura*. Toda cosa es bella en cuanto compuesta de materia y forma, dos principios constitutivos distintos *–numerus–*, pero en recíproca relación *–pondus–* y adecuadamente proporcionados *–mensura*.

La belleza se explica, entonces, sobre la base de la proporción, ya sea la belleza corporal *–congruentia partium–*, ya sea aquélla metafísica, espiritual *–congruentia rationum, congruentia* de los principios metafísicos–, ya sea divina *–congruentia ordinis,* armonía de las formas eternas en Dios. Pero la proporción es también el principio crucial que rige el deleite que la belleza produce en el sujeto. En este sentido, Buenaventura distingue diversos tipos de placer: los causados por la belleza, por la suavidad y por la salud. En los tres casos el placer es producido por la acción del objeto sobre el sujeto. Para que exista placer deberá haber proporción entre los dos términos: «si la delectación existe, existe a causa

37. AA.VV., *Summa fratris Alexandri* I, n. 115 (ed. Quaracchi I, p. 181): *In quantum ergo bonum creatum dicitur quia «a bono», habet modum; in quantum dicitur quia «in bono», dicitur habere speciem; in quantum dicitur bonum quia «ad bonum», dicitur habere ordinem.*

38. Cfr. De Bruyne, E., *Estudios..., op. cit.*, III, pp. 201-240.

39. San Buenaventura, *Itinerarium mentis in Deum*, c. II, n. 10, BAC, Madrid 1955, p. 587 (ed. Quaracchi V, p. 302).

de la proporción»[40]. Es el juicio lo que nos permite conocer el porqué del deleite, del placer. En el caso del placer estético, el juicio nos indica la razón de la belleza del objeto percibido. Tal juicio centra la atención sobre la imagen, la *species*, causada en nosotros por el objeto, y sobre su complacencia. Así, nos deleitamos por la *proportio* entre la imagen y el modelo, por la *proportio* de la imagen con nuestra sensibilidad y por la *proportio* de la imagen en sí misma. Por lo tanto, la belleza como *proportio* no tiene solamente un sentido objetivo, sino que también debe haber una *proportio* entre el sujeto y el objeto, y de tal *proportio* nace el placer.

El objeto debe ser al mismo tiempo bueno y bello, si bien lo bello añade al bien la relación al sujeto; entre los dos términos debe existir, además, armonía, amor del sujeto hacia el objeto, de otro modo no existirá el placer: *sine amore nullae sunt deliciae*[41]. Cuanto más bello es el objeto, más intenso es el placer del sujeto, y si los dos son conscientes y el amor es recíproco, el placer es delicioso. La belleza suma es por ello causa del sumo placer, y así Buenaventura distingue el placer, la *delectatio,* del *frui,* la fruición. Esta última hace referencia a Dios; el deleite a la percepción de la belleza sensible.

Buenaventura describe la fruición, gozo pleno, como plenitud de las tres facultades humanas en la posesión de Dios. Dios, abismo terrible, hace sentir a la parte irascible el estremecimiento del infinito; Dios, dulzura infinitamente deseada, completa, sacia la concupiscencia y la parte deseadora; Dios, belleza suma, cuya visión colma, aplaca la inteligencia y la razón: «por tanto, hay en Dios una profundidad terrible, una hermosura admirable y una dulzura fascinante»[42]. El placer estético de la belleza sensible no es más que la sombra del placer infinito de contemplar a Dios, placer que implica admiración, estremecimiento y dulzura. En Dios la belleza se explica también a través de la suma unidad de hermosura, profundidad y suavidad: *nam in Deo idem est pulchritudo, celsitudo et dulcedo*[43]. Plenitud del ser, plenitud manifestativa del ser y plenitud subjetiva del intelecto y de la voluntad.

Como todo autor medieval, y quizás más que cualquier otro, san Buenaventura pone en evidencia la ambigüedad de la belleza sensible, su desconfianza acerca de tal belleza. La belleza sensible debería ser la ocasión para elevarse a Dios; detenerse en ella sería «concupiscencia de la curiosidad (...) la halla uno en sí cuando apetece averiguar cosas ocultas, ver cosas hermosas y poseer cosas costosas»[44]. La belleza sensible lleva consigo el sello de lo mudable, de lo equí-

40. SAN BUENAVENTURA, *Itinerarium...*, c. II, n. 5, p. 581 (ed. Quaracchi V, p. 300).
41. ÍDEM, *I Sent*. dist. 10, a. 1, q. 2, concl. (ed. Quaracchi I-I, p. 198).
42. ÍDEM, *Opusc*. I, *De triplici via,* c. 3, 7 (ed. Quaracchi VIII, p. 17): *Est igitur in Deo altitudo terribilis, pulchritudo mirabilis, dulcedo desiderabilis*.
43. ÍDEM, *II Sent.,* dist. 38, a. 1, q. 3, concl. (ed. Quaracchi II, p. 887).
44. ÍDEM, *Opusc*. I, *De triplici via,* c. 1, 5 (ed. Quaracchi VIII, p. 4).

voco; solamente en Dios pueden encontrarse la tranquilidad y el supremo placer estético: «lo bello y lo más bello se reducen a lo bellísimo, porque no existe quietud en el género del aspecto exterior y de la forma, excepto en Aquel que es el aspecto mismo por esencia» [45]. Si el universo es bellísimo –«a la manera de un bellísimo poema ordenado» [46]– en tanto que multiplicidad ordenada, armónica, mucho más bello será Dios, principio del orden y de la armonía. Este modo de comprender la belleza forma parte del entero programa especulativo de Buenaventura: *quaerere Deum, qui relucet et labet* en las cosas, que se manifiesta y se esconde, y en torno al cual se debe completar el esfuerzo de la *meditatio* como prólogo de la *consumatio,* de la visión beatífica.

El único texto del siglo XIII que sostiene de modo explícito el *pulchrum* como un trascendental distinto de la verdad y del bien, es un tratado anónimo que algunos autores atribuyen a Buenaventura, si bien su autoría es más que dudosa [47]. Más bien parece tratarse de un resumen de la *Summa fratris Alexandri*, a la que el autor agrega sus propias convicciones. Éstas forman parte de la doctrina común sobre los trascendentales, es decir, la identidad de tales propiedades en la realidad y la distinción *ratione,* así como su sucesión ordenada. La gran novedad del texto se encuentra no sólo en el hecho de que el *pulchrum* es considerado como el cuarto trascendental del ser, sino también en el motivo que justifica su condición de trascendental y, en consecuencia, en el orden que ocupa entre ellos.

> «Siendo cuatro los atributos que comúnmente se asignan al ente, es decir, unidad, verdad, bien y belleza, se busca entender cómo se distinguen y en base a qué se determinan (...). Tales atributos se fundan en el ente: agregan, en efecto, una cierta consideración: de tal modo, la unidad, la verdad, el bien y la belleza presuponen la intelección del ente en el que comunican y, por otra parte, se incluyen recíprocamente: la belleza incluye el bien, el bien la verdad, la verdad la unidad, y lo uno el mismo ente. Esto es evidente porque el ente es algo absoluto (...). De este modo, la unidad hace referencia a la causa eficiente, la verdad a la causa formal, el bien a la causa final, según la apropiación; pero la belleza involucra a todas las causas y es común a todas ellas (...). La belleza hace referencia conjuntamente a todas las causas» [48].

Si el uno hace referencia a la causa eficiente, la verdad a la causa formal, el bien a la causa final, la belleza comprende todas las causas y es común a todas ellas, transformándose, para este autor anónimo, en el último de los trascendentales por su carácter sintético y compendioso. El texto parece confirmar lo que ya habíamos dicho, es decir, el planteamiento causal de la determinación de los tras-

45. SAN BUENAVENTURA, *I Sent*. dist. 3, dub. 1 (ed. Quaracchi I-I, p 78).
46. ÍDEM, *Brevil.,* prol. § 2 (ed. Quaracchi V, p. 204).
47. Cfr. AERTSEN, J.A., *La filosofía medieval..., op. cit.,* p. 338.
48. Texto editado por HALCOUR, D., *Tractatus de trascendentalibus entis conditionibus* (Assisi, Biblioteca Comunale, Codice 186), en «Franziskanische Studien» 41 (1959), pp. 41-106.

cendentales; si cada una de las propiedades trascendentales habitualmente admitidas es el reflejo de la triple causalidad y, por lo tanto, es propiedad de cada una de las Personas divinas, el *pulchrum* puede ser vinculado a la causa primera y atribuido en común a la Trinidad, en cuanto, como afirmaba el Pseudo Dionisio, el bien-belleza es causa de todas las cosas según los tres aspectos diversos de la causalidad.

San Alberto (1193-1280), maestro de santo Tomás, es autor de una *Summa de Bono* y de un *Comentario* al *De divinis nominibus*. Poseemos además un texto, *De pulchro et bono,* atribuido durante mucho tiempo a santo Tomás[49]. Parece que tal texto es un resumen preparado por Tomás de las lecciones dictadas por su maestro Alberto en Colonia, precisamente aquéllas en las que comentaba el capítulo IV del *De divinis nominibus,* que tratan del *pulchrum* en sí mismo y de su distinción del *bonum,* de sus condiciones, de la belleza perfecta y, nuevamente, de lo bello y del bien. La doctrina fundamental es que la belleza es una síntesis entre el *verum* y el *bonum*. Frente al intelecto las cosas son verdaderas, pero en cuanto se presentan como objeto del deseo aparecen como buenas; la belleza de las cosas no sería ni la aprehensión del objeto como tal, en su verdad, ni su aprehensión como bien, es decir, como algo capaz de perfeccionar al sujeto. La belleza sería una propiedad ulterior de las cosas, aquella que permite percibir el valor de las mismas después de haber captado su verdad y su bondad.

> «Aquello que en primer lugar procede de la mente es la aprehensión de la verdad. Luego, tal verdad se inflama (*excandescit*) y es captada como bien, y solamente así el deseo se mueve hacia él; es necesario, por lo tanto, que el movimiento del deseo sea precedido por una doble aprehensión, la primera en el intelecto especulativo, que es la de la verdad en cuanto tal, la segunda en el intelecto práctico, por la extensión de la verdad en su consideración de bien, y entonces, por primera vez, el deseo se moverá hacia el bien. Como en el arte de la medicina el efecto no se sigue de la operación si no está presente el auxilio de la virtud natural, así tampoco el deseo se moverá si no es orientado por una aprehensión anterior. Por lo tanto, a la aprehensión de la misma verdad en cuanto tal le sigue el proceder de la luz, a la aprehensión de la verdad en su consideración de bien le sigue la procesión de la belleza y al movimiento del deseo responde la procesión de lo amable; por lo tanto, en primer lugar debe ser determinada la luz, después lo bello y, finalmente, lo amable»[50].

Como el anónimo de Asís, también Alberto indica la sucesión de los trascendentales: *verum, bonum, pulchrum*. La belleza procedería de la verdad del bien, no pues de la aprehensión de la verdad por parte del intelecto, sino de la aprehensión de la verdad alcanzada por el intelecto práctico en cuanto presente, por ex-

49. Cfr. DE BRUYNE, E., *Estudios..., op. cit.,* III, pp. 164-200.
50. SAN ALBERTO MAGNO, *Super Dionysium De divinis nominibus,* c. 4, n. 71 (*Opera Omnia* 37.1, p. 181; editio Coloniensis. Ed. P. Simon, Münster 1972).

tensión, en aquello que apreciamos como bueno. Esto, sin embargo, no significa que la belleza resida en la aprehensión; la belleza pertenece a las cosas como una dimensión propia, presente en ellas aunque no sea captada por la aprehensión del sujeto.

Ahora bien, ¿qué tipo de realidad es la belleza? La belleza es un esplendor objetivo, como Alberto explica refiriéndose a la virtud: «La virtud posee un cierto esplendor en sí misma que la hace bella, aun cuando no sea conocida por nadie, porque su belleza tiene la propiedad de ser reconocida con claridad» [51]. Es decir, la virtud contiene en sí un cierto esplendor objetivo, una belleza propia, con independencia de que sea o no conocida. Pero si la belleza y el bien deben distinguirse, ¿en qué consiste la diferencia? Los dos tienen su raíz en la cosa, pero difieren como sus contrarios, lo feo y el mal. La distinción es en el fondo, como era ya comúnmente admitido, *ratione*: «así, pues, afirmamos que la belleza y el bien (*honestum*) son la misma cosa en el sujeto, si bien difieren en nuestra consideración de ellos» [52]. El mismo objeto es bello y bueno, pero no desde el mismo aspecto. Lo bello es definido por san Alberto como el esplendor de la forma sobre la materia, o sobre las diversas facultades del alma, o sobre las diversas acciones del agente proporcionadas a la forma [53]. Si el bien es aquello que atrae el deseo –por lo tanto algo que contiene en sí mismo la razón de su poder de atracción–, lo bello agrega algo al bien: el esplendor, el brillo que ilumina lo que es en sí mismo armónico [54]. En Alberto, sin embargo, el significado metafísico de la proporción tiene rasgos claramente aristotélicos; además de la precisa conformación de la cosa, la forma presente en todas las partes de la materia le confiere una connotación luminosa, como sucede en toda relación acto-potencia: cuando la potencia está perfectamente adecuada al propio acto, además de la *convenientia,* de la *proportio*, aparece el esplendor. Por ello, todo existente es bueno y bello: «Y, por lo tanto, se desprende que no existe ninguna realidad que sea en acto, es decir, que posea el ser completo, que no participe de lo bello y del bien» [55]; y cuanto más perfecto y proporcionado sea un ente, cuanto mayor densidad ontológica posea, tanto más será bello: «tanto una cosa posee de belleza, cuanto posee de ser» [56]. La belleza presupone la proporción, pero su propia *ratio,* su determinación esencial y constitutiva es la claridad.

51. San Alberto Magno, *Super Dionysium*..., *op. cit.,* c. 4, n. 76 (*Opera Omnia* 37.1, p. 186).

52. *Ibid*., n. 72 (*Opera Omnia* 37.1, p. 182).

53. Cfr. *Ibid*., n. 72: *quia ratio pulchri in universali consistit in resplendentia formae super partes metariae proportionatas vel super diversas vires vel actiones* [ya que la razón de lo bello en general consiste en el resplandor de la forma sobre las partes proporcionadas de la materia o sobre las diversas fuerzas o acciones] (*Opera Omnia* 37.1, p. 182).

54. Cfr. *Ibid*., n. 77: *pulchrum vero ulterius super hoc [honestum] addit resplendentiam et claritatem quandam super quaedam proportionata* [lo bello realmente añade al bien resplandor y una cierta claridad a las cosas proporcionadas] (*Opera Omnia* 37.1, p. 186).

55. *Ibid*., n. 87 (*Opera Omnia* 37.1, p. 192).

56. *Ibid*., n. 85 (*Opera Omnia* 37.1, p. 191).

> «Del mismo modo, a la consideración de la belleza contribuyen la consonancia como sujeto y la claridad como su esencia» [57].

La belleza es por lo tanto algo simple, como la claridad que la constituye. El punto en el que Alberto se separa de la *Summa fratris Alexandri* y de Buenaventura es en el modo en que explica los trascendentales. Ciertamente todos se fundan en el ente y no se distinguen de éste sino *ratione*, pero es la manera de san Alberto de pensar el ente lo que resulta nuevo. Si el ente es explicado desde la forma, como su fundamento, la causalidad de la forma no puede ser simplemente categorial, de otro modo se desvanecería la condición trascendental del ente; es necesario, por lo tanto, distinguir una doble causalidad de la forma. Una, que transmita de manera unívoca la misma formalidad a muchas cosas y permita la predicación común, y otra que permita participar de su actualidad en modo analógico, según un más o un menos. La forma según Alberto tiene, en efecto, una doble causalidad, realiza un acto doble, dar el ser a las cosas, haciendo de cada cosa un *ens*, y determinar la materia constituyendo la singularidad de cada cosa, haciendo que cada cosa sea aquello que es.

> «La forma es, pues, tanto forma como término de la potencialidad de la materia; en cuanto es propiamente forma, da el ser, en cuanto en cambio es término, determina distinguiendo de las otras realidades. De estos dos actos, el primero consiste en dar el ser, y por ello el ente que procede de tal acto es anterior al uno» [58].

Los trascendentales encuentran su fundamento en la forma, y su doble función permite a Alberto explicar el orden y las diferencias entre ellos. La belleza es el esplendor de la forma que da el ser a todo ente, al mismo tiempo que lo determina haciendo que sea aquello que es. Sobre esta línea continuará su discípulo Tomás.

2. Santo Tomás de Aquino

Antes de exponer el pensamiento estético de santo Tomás (1227-1274), puede ser útil recordar la confluencia en su persona de la competencia filosófica y la sensibilidad artística, de la que ha dejado pruebas en sus composiciones litúrgicas. Es decir, santo Tomás no fue solamente un metafísico, y en tal sentido un filósofo de la belleza, sino también un hombre del siglo XIII, partícipe de la educación de la época, del gusto del momento y dotado, además, de una notable capacidad artística, como lo demuestra el *Oficio del Santísimo Sacramento* compuesto por él. Por lo tanto, cuando Tomás se refiere a la belleza no lo hace sola-

57. San Alberto Magno, *Super Dionysium...*, *op. cit.*, c. 4, n. 76 (*Opera Omnia* 37.1, p. 186).
58. *Ibid*., c. 5, n. 20 (*Opera Omnia* 37.1, p. 314).

mente como un teórico al que le faltan experiencias reales; la belleza es para él algo familiar y vivido[59].

Tomás es consciente de la existencia de un placer estético, producido por la aprehensión de la belleza de las cosas, puro y desinteresado, finalizado en sí mismo, ajeno a la satisfacción de las necesidades vitales y similar al placer que procede del juego: *operationes ludi non ordinantur ad aliud, sed propter se quaeruntur* [las operaciones del juego no se ordenan a otra cosa, sino que son buscadas por sí mismas][60]; el hombre tiene, por lo tanto, la posibilidad de contemplar la realidad de modo desinteresado y de obtener un particular deleite, afín al deleite del juego. Santo Tomás se refiere al placer, siguiendo a Aristóteles, cuando reflexiona sobre la templanza. El deleite es consecuencia de una acción natural, y su intensidad es proporcionada a la adhesión de la acción a las necesidades de la naturaleza. La templanza se refiere a las acciones y a los placeres concernientes a las necesidades vitales, en los que siempre interviene el tacto. Ahora bien, si en los animales el deleite de cada sentido implica necesariamente el tacto y las exigencias vitales, en el hombre existe la posibilidad de un deleite extraño al placer táctil: el placer estético[61]. Por este motivo, mientras en el placer de los sentidos se hace presente el deber de la templanza, no existe, en cambio, necesidad de control en el goce estético. Solamente el hombre es capaz de sentir placer ante las cosas consideradas en su belleza: «Sólo el hombre se deleita en la belleza del orden sensible por la belleza misma»[62].

En Tomás falta una estética explícita y sistemáticamente desarrollada; es necesario, por tanto, buscar los textos en que habla o se refiere a la belleza, e interpretarlos a la luz de su pensamiento metafísico, porque sólo así adquieren su verdadera dimensión y alcance. La novedad de santo Tomás en el campo estético, como en cualquier otro ámbito filosófico, procede de la originalidad de su metafísica. Como subraya Von Balthasar, «una reflexión centrada en la belleza es rara en Santo Tomás y está a menudo condicionada por el material aportado por la tradición; así, va revisando serenamente este material heredado, tratando de armonizar los elementos que le afluyen de San Agustín, del Areopagita, Aristóteles, Boecio, y de su maestro San Alberto Magno, sin ofrecer en apariencia una aportación original a la estética en sentido estricto. Sin embargo, en el trasfondo adquiere todo esto una luz nueva, por el hecho de que la doctrina de los trascendentales viene condicionada por lo que fue la mayor obra creadora de Santo Tomás: su afirmación del *esse* y de sus relaciones con las esencias. El material recogido (...) era «teológico» en el doble sentido de que la metafísica griega estaba orientada hacia el *theion* y la visión cristiana de la realidad asumió esta estética «natu-

59. Cfr. Eco, U., *Il problema estetico in san Tommaso,* Edizioni di Filosofia, Torino 1956, pp. 11-14.

60. Santo Tomás de Aquino, *Expositio De ebdomadibus,* pr.; cfr. Ídem, *S. Th.* II-II, q. 168 a. 2 ad 3.

61. Cfr. *ibid.,* II-II, q. 141 a.4 ad 3; cfr. Ídem, *In III Ethic.,* 1.19, n. 17.

62. *S. Th.* I, q. 91 a. 3 ad 3.

ral», para trascenderla perfeccionándola a partir de la Revelación. Pero habiendo concebido Tomás el *esse* como la no-subsistente plenitud y perfección de toda realidad y como máxima «semejanza de la divina bondad», y no pudiendo, en consecuencia, ser ya nunca más designado Dios como el ser de las cosas, salvo como su causa eficiente, ejemplar y final, Dios es alejado, de un modo nuevo y mucho más radical, más allá y por encima de todo ser del mundo, de toda calculabilidad y finalidad de las estructuras mundanas reales e ideales como «lo totalmente otro» en toda su verdad y seriedad»[63].

Santo Tomás expone la doctrina de los trascendentales en el primer artículo de la primera cuestión del *De veritate*.

> «Pues bien, aquello que primeramente concibe el intelecto, como lo más evidente, y en lo cual vienen a resolverse todas las demás concepciones, es el ente, como dice Avicena al comienzo de su *Metafísica*. Por eso es necesario que todas las otras concepciones del intelecto se formen añadiendo algo al ente. Pero al ente no se le puede añadir nada que sea como una naturaleza extraña a él, al modo como la diferencia se añade al género, o el accidente a su sujeto, porque cualquier naturaleza es esencialmente ente»[64].

El ente es la primera noción que el intelecto humano concibe, el primer inteligible, sobre el que se funda cualquier otra concepción intelectual. La realidad es percibida por la inteligencia inmediatamente como ente, y cualquier conocimiento ulterior lleva consigo esta primera noción y debe ser, en último término, referido a ella. Esta afirmación, a primera vista simple, demuestra la apertura total de la mente humana, capaz de conocer toda realidad, todo lo que existe; y hace posible, al mismo tiempo, la metafísica como ciencia universal, cuyo objeto es todo lo real, el ente en tanto que ente, distinguiéndose de este modo más claramente del saber teológico.

La noción de ente trasciende toda determinación categorial, los modos particulares de ser, no en cuanto formalidad ulterior y trascendente, sino en cuanto noción presente y común a toda posible determinación formal. A diferencia de lo que sucedía en el pensamiento de tradición platónica, la realidad no es conducida a unos primeros principios abstractos y jerarquizados según su generalidad, sino al concepto de ente cuya prioridad se funda en su actualidad; la *ratio* propia del ente es ser acto: «el ente se toma del acto de ser»[65]. Para Tomás, en efecto, toda cosa es conocida en tanto que ente, es decir, como existente y porque existe: «Lo primero que entra en la concepción del entendimiento es el ser, porque algo es cognoscible en cuanto que está en acto, como se dice en el IX *Metaphys*»[66]. El

63. VON BALTHASAR, H.U., *Gloria, op. cit.,* IV, p. 353-354.
64. SANTO TOMÁS DE AQUINO, *De veritate* q. 1 a. 1 co.
65. *Ibid.,* q. 1 a. 1 ad s. c. 3: *nomen autem entis ab actu essendi sumitur.*
66. ÍDEM, *S. Th.* I, q. 5 a. 2 co.

esse no es alcanzado, por lo tanto, conceptualmente, mediante la superación de toda determinación formal, como forma que anula y conserva toda determinación, como todo-nada, sino como el existir de las cosas distinto de la esencia que, en referencia a él, se presenta como principio limitador. La distinción entre acto de ser y esencia es la clave del pensamiento de santo Tomás y de su doctrina de los trascendentales. El acto de ser es la condición de todo acto, la actualidad de toda forma, *enérgheia*, plenitud que ningún ente creado puede agotar y que ningún concepto puede abarcar. Toda cosa existe y es cognoscible en tanto que es en acto; el ente, por lo tanto, no es interpretado a partir de su determinación formal, sino desde su actualidad.

Esta es para Tomás la primera y esencial característica de todo ente: participar, tener en sí el acto de ser, acto radical que funda todo el resto y que se distingue de la esencia. El *esse*, profundidad de toda realidad, funda la analogía de todo ente; por muy diversa que sea, toda realidad se asienta y comunica en el ser, si bien toda realidad se distingue de las demás en virtud de su propia esencia. Ser y esencia permanecen siempre como dos polos diferentes; no es posible atribuir al ser la responsabilidad de las formas esenciales; no es posible mezclar los dos planos y concebir la totalidad de la realidad esencial como una auto-explicación del ser. Si el ser participado reclama el *Ipsum esse subsistens,* las formas dejan entrever que tal *Ipsum esse* deberá ser energía creadora y libre.

Sin embargo, al mismo tiempo, y éste es un punto importante, en la comprensión del ente existe una posible expansión cognoscitiva. No es otro el itinerario de la metafísica: la eterna pregunta ¿qué es el ente?, se responde en cierta manera de la misma forma al inicio y al final del recorrido: es aquello que *primo intellectus concepit* y aquello a lo que el intelecto arriba al final de su indagación. Y puede alcanzar una noción enriquecida de ente en virtud del peculiar modo de ser del hombre. El hombre coincide con toda la realidad en cuanto ente, pero, a diferencia de las demás realidades del mundo físico, tiene por naturaleza propia la capacidad de conocer y de querer, y es por ello capaz de *hacerse* todas las cosas. Así el ente, a través del hombre, puede adquirir conciencia de sí en el ámbito finito. El hombre puede llegar a comprenderlo todo en su misma raíz, *sub ratione entitatis*.

Existe, por lo tanto, una intensificación de la noción de ente, una comprensión del ente más plena; se trata de una intensificación conceptual que se explica y se comprende gracias a la naturaleza propia del acto que funda toda realidad y hace de toda realidad un ente. Las propiedades trascendentales forman parte de este recorrido especulativo; no implican un desarrollo del ente en cuanto tal, sino del conocimiento que de él tenemos. Los trascendentales constituyen diferentes puntos de vista desde los que el ente puede ser enfocado. Difieren *ratione*, pero entre ellos *convertuntur.* Difieren *ratione*, es decir, sus diferencias conceptuales incrementan nuestro conocimiento del ente, de la realidad. Sin embargo, es necesario aclarar que tal incremento se alcanza si cada una de las nociones trascendentales es asumida

desde la noción de ente e incorporada a ella. Aquel ente *primum cognitum* es conocido inicialmente de modo vago, indeterminado; los trascendentales enriquecen la noción de ente, pero sobre la base de perfecciones que por otra parte le pertenecen, es decir, que no proceden de fuera: «El movimiento o bien la dialéctica que los trascendentales imprimen al *ens* es conceptual, no real: todo ser en cuanto ente es uno, verdadero y bueno. El progreso aquí es conceptual, no real, interesa la comprensión del concepto de *ens,* no la comprensión de la perfección de *esse:* entre estos términos *ens, unum, verum, bonum* existe una correspondencia real perfecta (...) si bien se diferencian en su forma de significar»[67].

De este modo, la totalidad de los trascendentales termina por constituir un todo ordenado y progresivamente completo. Todos los trascendentales hacen referencia al ente y están fundados en la radical perfección del *esse*; y cada uno explicita, enriquece al precedente: *unum, verum, bonum*. Se llega de este modo a una noción de *ens* que encierra en sí la perfección a la que primeramente aludía de forma confusa. Tal acrecentamiento de la noción es posible solamente si se comprende que cada trascendental pertenece a todo ente, a toda realidad en virtud del *esse*, del acto que hace de cada cosa un ente. En otras palabras: solamente la progresiva visión del ente permite comprender los trascendentales como un desdoblamiento expansivo de su primordial perfección. Los trascendentales no agregan, por lo tanto, ninguna perfección ajena al ente, sino que las explicitan y las ponen de manifiesto.

Aclarado el significado de los trascendentales como incremento conceptual progresivo de la concepción de ente, se hacen más nítidos los contornos del problema de la trascendentalidad del *pulchrum*. Si cada uno de los trascendentales asume, encierra la perfección del anterior, la admisión del *pulchrum* como el último de los trascendentales implicaría a todos los otros, añadiendo a ellos como contenido conceptual su propia *ratio*.

a) *El* pulchrum *como propiedad trascendental del ente*

La primera precisión que se debe hacer es que Tomás, en los textos en los que se ocupa de los trascendentales –el *De veritate* y el *Comentario a las Sentencias*– nunca afirma de modo explícito que la belleza sea un trascendental del ente. Sus afirmaciones sobre la belleza son en su mayoría marginales y tienden, siguiendo la tradición –sobre todo a Dionisio, la *Summa fratris Alexandri* y a su maestro Alberto–, a vincularla al bien. Es necesario añadir, además, que la cuestión sobre la trascendentalidad de la belleza se ha exacerbado en los últimos decenios, en buena medida a causa de la relevancia que la belleza ha adquirido en el pensamiento posterior a Tomás. Sus intérpretes modernos, en efecto, han dedi-

67. FABRO, C., *Partecipazione e causalità,* SEI, Torino 1960, p. 217.

cado mayor atención a la cuestión de la belleza que a cualquier otro trascendental, considerando que se puede afirmar que en los textos de santo Tomás existen las condiciones para hacer de la belleza el último de los trascendentales [68]. Si Tomás, no obstante, no lo hizo, se puede razonablemente deducir que no sintió la necesidad de hacerlo, tal vez porque consideró suficientes los trascendentales admitidos por la tradición y por sus contemporáneos. Esto no significa, como veremos, negar la universalidad de la belleza, su presencia en todo ente, sino afirmarla más como una especificación del bien que como una propiedad que añade una perfección conceptual al ente [69].

El contexto en el que se encuentran las afirmaciones de Tomás sobre la belleza es similar al de los autores ya estudiados, es decir, la búsqueda de su especificidad mientras se ocupa del bien –ya sea en su comentario al *De divinis nominibus* de Dionisio, ya sea en la *Summa Theologiae*–, o de la determinación de las apropiaciones de las distintas Personas de la Trinidad, nuevamente en la *Summa* y en el *Comentario a las Sentencias*.

Tomás conoció la obra del Areopagita a través de san Alberto, en su estancia en Colonia (1248-1252). En su comentario al *De divinis nominibus*, particularmente en las lecciones 5 a 8 del capítulo IV, Tomás expresa su propia opinión acerca de la belleza. Dionisio afirmaba la identidad entre el bien y la belleza y la posibilidad de atribuir ambos a Dios como sus nombres propios en virtud de su causalidad eficiente, final y ejemplar. La belleza de las cosas es, por lo tanto, participación de algo bello que se identifica con el bien pleno, con Dios. A Dios la belleza se le atribuye como nombre que le pertenece; Dios es *pulcherrimus* y *superpulcher* en sí mismo, sin referencia a otra cosa; Dios es belleza creativa y todo lo creado –según los textos del Pseudo Dionisio– es bello, aspira a lo bello y es construido según la belleza. Tomás en su comentario une la perspectiva causal de Dionisio a la perspectiva ontológica, es decir, se detiene en el bien y la belleza no sólo como efectos causados por la acción creadora de Dios, sino en cuanto determinaciones generales presentes en todos los entes a través de la forma [70].

Más aún, mientras Dionisio identifica la bondad y la belleza, Tomás en su comentario, confirmando su identidad *in re*, las distingue *ratione*.

> «Aun cuando la belleza y el bien sean la misma cosa en el sujeto, puesto que tanto la claridad como la consonancia se engloban en la consideración del bien, di-

68. Entre los modernos intérpretes de santo Tomás que sostienen que el *pulchrum* debe añadirse a los otros trascendentales se pueden señalar: MARITAIN, J., *Art et Scolastique, Oeuvres complètes,* vol. 1, Editions Univ. Fribourg, Fribourg 1986; VON BALTHASAR, H.U., *Gloria, op. cit.,* IV, pp. 355-371; ECO, U., *Il problema estetico in san Tommaso, op. cit.*; DE BRUYNE, E., *Estudios..., op. cit.,* III.

69. Esta es la posición de AERTSEN, J.A., *La filosofía medieval..., op. cit.,* c. 8: *La belleza: ¿un trascendental olvidado?*, pp. 325-347.

70. Cfr. PSEUDO DIONISIO, *In De div. nomin*. c. 4, lect. 5: *singula sunt pulcra secundum propriam rationem, idest secundum propriam formam* [cada cosa es bella según su propia razón, esto es según su propia forma].

fieren, sin embargo, en su valoración, pues la belleza añade al bien la ordenación a la capacidad cognoscitiva por la que ella es tal»[71].

Por una parte, el lenguaje empleado para señalar la distinción entre el *pulchrum* y el bien es el habitualmente usado para distinguir los trascendentales, pero por otra confirma su vínculo, sin posibilidad de separarlos hasta el punto de hacer de la belleza una propiedad trascendental diversa: *pulchrum convertitur cum bono*[72]. En efecto, los criterios distintivos de la belleza, la *claritas* y la *consonantia*, se comprenden bajo la consideración del bien.

> «Igualmente, siendo el bien aquello que todas las cosas desean, toda cosa que por sí misma es considerada apetecible parecerá pertenecer a la consideración del bien; y así lo son la luz y la belleza»[73].

El *pulchrum* parece, entonces, manifestar el *bonum*. Es presentado, como en otros textos, como idéntico al bien y, sin embargo, su ordenación a la capacidad cognoscitiva parece aproximarlo a la verdad[74]. Se afirma por lo tanto la distinción, pero no de modo plenamente decidido. La belleza parecería formar parte del *bonum*, constituir casi una especie de bien. La distinción procedería de la referencia del *pulchrum* a la *vis cognoscitiva*, un añadido que no acaba de aclarar si lo propio de la belleza es la referencia al conocimiento, y en tal caso sería necesario distinguirla de la verdad, o si lo que la distingue es la *claritas et consonantia*, características que, sin embargo, *sub ratione boni continentur.*

Santo Tomás se ocupa de los trascendentales, del bien, del uno y de la verdad, en las cuestiones 5.ª a 16.ª de la *prima pars* de la *Summa*. Introduce la cuestión del *pulchrum* precisamente cuando trata del bien. El bien es definido, siguiendo a Aristóteles, como aquello que todos desean; es justamente la condición de apetecible, a causa de su perfección, lo que el bien añade conceptualmente al ente.

> «La razón del bien consiste en que algo sea apetecible. El Filósofo dice en el I *Ethic*. que el bien es *lo que todos apetecen*. Es evidente que lo apetecible lo es en tanto que es perfecto, pues todos apetecen su perfección. Como quiera que algo es perfecto en tanto en cuanto está en acto, es evidente que algo es bueno en cuanto es ser; pues ser es la actualidad de toda cosa, como se desprende de lo dicho anteriormente (q. 3 a. 4; q. 4 a. 1 ad 3). Así resulta evidente que el bien y el ser son lo mismo; pero del bien se puede decir que es apetecible, cosa que no se dice del ser»[75].

71. Pseudo Dionisio, *In De div. nomin.*, c. 4, lect. 5.
72. *Ibid.*, c. 4, lect. 22.
73. *Ibid.*, c. 4, lect. 1.
74. Cfr. Santo Tomás de Aquino, *De veritate* q. 22 a. 1 ad 12; *Super Sent.,* lib. 1 d. 31 q. 2 a. 1 ad 4.
75. Ídem, *S. Th.* I, q. 5 a. 1 co.

Todas las cosas, todo ente tiene una cierta bondad precisamente en virtud de su acto de ser, pero la bondad en sentido propio, *simpliciter,* hace referencia a la perfección formal; es decir, mientras cada cosa es ente *simpliciter* en virtud de su acto de ser, es considerada buena en sentido propio, *simpliciter*, por las perfecciones formales que determinan su ser sustancial, que desde el punto de vista del bien constituye solamente una cierta bondad. En sentido propio, el bien de toda realidad es la consecución de su última perfección esencial, mientras su perfección inicial, su ser, aun cuando es la condición de toda perfección ulterior, es considerado bien *secundum quid*.

> «Y es ser sustancial de todas las cosas, y por su ser sustancial llamamos a una cosa plenamente ser (*ens simpliciter*). Si por el acto se le añaden cosas a algo, se le llama ser *de algún modo* (*secundum quid*) (...). Pero el bien se dice por razón de lo perfecto, que es apetecible; y, consecuentemente, por razón de lo completo. De ahí que lo que es completamente perfecto sea llamado puro bien. En cambio, lo que no tiene toda la perfección que debe tener, aun cuando por estar en acto tenga alguna perfección, no es llamado completamente perfecto o puro bien, sino *de algún modo*. Luego, si por el primer ser, que es sustancial, se dice de algo ser en sentido absoluto y bueno de algún modo, es decir, en tanto que es ser; así también, por el último acto, se dice de algo que es ser de algún modo y bueno en sentido absoluto» [76].

Santo Tomás se enfrenta en estos artículos a la posición de Dionisio y, más en general, de los platónicos que hacían preceder el bien al ser. Tomás les da la razón si la perspectiva es causal: «causando, el bien es anterior al ser» [77]; en el orden causal la causa primera es el fin, y por lo tanto el bien precede al ser, pero en el orden predicativo y ontológico la prioridad corresponde al ser, al acto, no al bien. Esta doble perspectiva permite ligar el bien tanto a la causalidad final como a la causa formal, pero desde una perspectiva ontológica, que es la que interesa a Tomás, la primera presupone la segunda, la *ratio* del fin presupone la *ratio* de la forma; es decir, una realidad puede ser causa en cuanto fin sólo en virtud de su forma [78]. Cada cosa es buena en tanto que es, pero su perfección última –arraigada en la perfección primera y basilar– es determinada por la forma. Es la forma la que ubica al ente en los límites de una especie, en un *ordo* determinado en el que debe encontrar la perfección que le corresponde. La *ratio* propia del bien es deducida, pues, de su causalidad final derivada y fundada en su perfección y, por lo tanto, en la propia forma. Pero entonces, ¿cómo distinguir la belleza del bien si también la *ratio* del *pulchrum* yace en la forma?

> «Lo bello y el bien son lo mismo porque se fundamentan en lo mismo, la forma. Por eso *se canta al bien por bello*. Pero difieren en la razón. Pues el bien va re-

76. Santo Tomás de Aquino, *S. Th.* I, q. 5 a. 1 ad 1.
77. *Ibid.,* I, q. 5 a. 2 ad 1.
78. Cfr. *Ibid.,* I, q. 5 a. 4 co.

ferido al apetito, ya que es bien lo que todos apetecen. Y así, tiene razón de bien, pues el apetito es como una tendencia a algo. Lo bello, por su parte, va referido al entendimiento, ya que se llama bello a lo que agrada a la vista»[79].

Tomás retoma la distinción señalada en su comentario al *De divinis,* continuando lo que había establecido la *Summa fratris Alexandri*; sin embargo, se mueve en una perspectiva diferente. Tal especificación de la belleza, su referencia a la dimensión cognoscitiva, es repetida con palabras similares también en otros textos. Aun cuando el bien y la belleza tengan como fundamento la forma, el bien añade al ente la consideración desde el punto de vista de la perfección formal, que permite al apetito captarlo como el fin capaz de aquietarlo, mientras la belleza añade al bien, del que no se distingue *in re*, la referencia a la capacidad cognoscitiva, que encuentra en su contemplación un particular deleite: «de manera que se llama bien a lo que agrada en absoluto al apetito, y bello a aquello cuya sola aprehensión agrada»[80]. En consecuencia, parece que se puede afirmar que el *pulchrum* es una propiedad –como el *bonum*– inherente al ente a través de la forma.

b) *Las características propias de la belleza*

En los párrafos precedentes hemos hecho referencia a dos de los rasgos distintivos de la belleza: la *claritas* y la *consonantia*[81], el esplendor y la armonía o proporción. A estas dos características Tomás añade una tercera, la *perfectio*, en el único texto en que presenta de modo organizado las propiedades distintivas de la belleza.

> «Pues para la belleza se requiere lo siguiente: Primero, integridad o perfección, pues lo inacabado, por ser inacabado, es feo. También se requiere la debida proporción o armonía. Por último, se precisa la claridad, de ahí que lo que tiene nitidez de color sea llamado bello»[82].

El contexto del breve pasaje citado es trinitario. Santo Tomás busca determinar las *apropiaciones* de cada una de las Personas de la Santísima Trinidad, es decir, aquellas características que tienen mayor afinidad con lo que es más propio de una Persona que de las otras. Tomás propone su tesis continuando las de las *auctoritates*, en particular las de Hilario y Agustín, y atribuye al Hijo la *species*, la belleza. Los tres criterios de la belleza –*integritas, proportio* y *claritas*– son, en efecto, afines a las propiedades de la segunda Persona divina. La integridad o perfección se corresponde con aquello que es propio del Hijo, que «tiene en sí

79. SANTO TOMÁS DE AQUINO, *S. Th.* I, q. 5 a. 4 ad 1.
80. *Ibid.,* I-II, q. 27 a. 1 ad 3.
81. Cfr. PSEUDO DIONISIO, *In De div. nomin*. c. 4, lect. 5.
82. SANTO TOMÁS DE AQUINO, *S. Th.* I, q. 39 a. 8 co.

mismo, de forma real y perfecta, la naturaleza del Padre»[83]. La proporción o consonancia compete al Hijo también a causa de su perfecta similitud con la naturaleza del Padre, «en cuanto que es Imagen expresa del Padre»[84]. Finalmente el esplendor, la *claritas*, le corresponde al Hijo por su condición de Palabra divina «lo propio del Hijo, en cuanto que es Palabra, es lo mismo que decir *Luz, esplendor del entendimiento*, como dice el Damasceno»[85]. De este modo, Tomás justifica la afirmación de Hilario que atribuía la belleza al Hijo, sin contradecir, sin embargo, a Agustín, que en diversos textos atribuye al Hijo la vida –tiene en sí la naturaleza del Padre–, la *aequalitas* –semejanza perfecta con el Padre– y la *sapientia* –*verbum* perfecto de Dios–. También en el *Comentario a las Sentencias* Tomás se interroga sobre la corrección de las *apropiaciones* de Hilario, y vuelve a justificar que al Hijo le resulte apropiada la belleza. Tomás, siguiendo a Dionisio, señala como propias de la belleza la consonancia y la claridad, agregando luego, teniendo en cuenta la autoridad de Aristóteles, la dimensión[86].

La continuidad con la tradición es evidente; detrás de los tres criterios que caracterizan la belleza no resulta difícil entrever la estética de la proporción, de la luz o de la perfección presentes en el pensamiento clásico y en la tradición cristiana. Las tres características no parecen, por lo demás, tener un significado canónico. Tomás oscila en sus escritos, según el contexto, en subrayar –en mayor o menor medida– una o algunas de estas características como lo propio de la belleza, aproximándola ya sea al bien, ya sea a la verdad; y haciendo difícil determinar en base a ellas su *ratio*, es decir, aquello que la belleza añadiría conceptualmente al ente, de modo que pueda considerarse un nuevo trascendental. Y esto porque esas diversas características de la belleza lo son también del bien y de la verdad.

No resulta, por tanto, fácil atribuir tales características exclusivamente a la belleza o pretender encontrar en alguna de ellas su propia *ratio*. Ya se ha dicho que la *proportio* y la *claritas* están contenidas en la *ratio* del bien, es decir, pertenecen más al bien que a la belleza, o pertenecen a ésta en cuanto ligada al bien[87]. Las cosas bellas, como las cosas buenas, deben ser proporcionadas y gozar, además, de una cierta luminosidad. Pero Tomás ve la proporción y la luminosidad también como rasgos propios de la verdad. Todo conocimiento es una cierta proporción, y la belleza, en cuanto añade al bien la referencia a la capacidad cognoscitiva, debe contener también la proporción[88]. Por ese mismo motivo, por su proximidad a la verdad, la belleza deberá ser también luminosa, pues la cognoscibilidad es traducible en términos de luz[89].

83. SANTO TOMÁS DE AQUINO, *S. Th.* I, q. 39 a. 8 co.
84. *Ibid.*
85. *Ibid.*
86. Cfr. ÍDEM, *Super Sent.,* lib. 1 d. 31 q. 2 a. 1 co.
87. Cfr. PSEUDO DIONISIO, *In De div. nomin.* c. 4, lect. 5.
88. Cfr. SANTO TOMÁS DE AQUINO, *S. Th.* I, q. 5 a. 4 ad 1.
89. Cfr. ÍDEM, *Super Sent.,* lib. 4 d. 49 q. 2 a. 3 ad 7.

Entre las características señaladas, la perfección más que las otras dos se presenta como el rasgo fundamental de la belleza. La perfección es aquello que contradistingue al bien, y parecería también la condición basilar de la belleza, aquélla que permite su identificación *in re* con el bien. La belleza de las cosas, como su bondad, tiene su raíz en la perfección formal; y es su perfección la que las hace amables, lo que despierta el deseo del apetito –el bien– y, por extensión, el deseo de su contemplación –la belleza– y la causa del placer estético.

Esto no significa anular el sentido de la afirmación de Tomás y considerar inútiles las tres características que atribuye a la belleza. Tomás no se limita a rendir tributo a la tradición, repitiendo simplemente lo que otros ya han dicho. Él señala las características que corresponden, aunque no de modo exclusivo, a la belleza, y esto porque en su pensamiento tales características son interpretadas, más que como aspectos visibles de las cosas, como principios generales susceptibles de ser aplicados en múltiples modos, adquiriendo en consecuencia un significado analógico. Si las propiedades trascendentales, *unum, verum* y *bonum*, están presentes en todo ente, del mismo modo y con la misma infinita posibilidad analógica estarán presentes, en todo ente, los rasgos que las caracterizan, es decir la *perfectio,* la *proportio* y la *claritas*. Toda realidad puede ser considerada, desde la específica perspectiva de su perfección, proporción y luminosidad. Todo ente es proporcionado, ante todo en sus principios ontológicos, y lleva siempre consigo una cierta perfección y luminosidad que deben ser entendidas, principalmente, en clave ontológica. La posibilidad de referir estos términos al ámbito de la verdad, del bien o de la belleza deriva de su primer anclaje en el ámbito del ente[90].

Si no es posible distinguir la belleza del bien y de la verdad a través de estas tres notas distintivas, será necesario volver nuevamente la mirada hacia su referencia a la capacidad cognoscitiva, pues por ella, distinguiéndose del bien, la belleza permanece en su ámbito, permitiéndole así conservar su distinción respecto de la verdad.

c) *La* visio *estética*

La cuestión de la intervención del sujeto en la percepción de la belleza ya estaba presente en tiempos de Tomás, y la misma expresión *quae visa placent* parece subrayarlo. En estas palabras, más que la *ratio* propia de la belleza, Tomás señala el efecto, el placer, que su percepción produce en el sujeto. La belleza de las cosas no puede, sin embargo, reducirse a un juicio subjetivo; si así fuese, se desvanecería su identificación con el bien. Del mismo modo que la verdad y el bien son determinaciones conceptuales ancladas en la realidad, así también la be-

90. Cfr. SANTO TOMÁS DE AQUINO, *S. Th.* I, q. 73 a. 1 co; ÍDEM, *Contra Gentiles,* II, c. 53, n. 2; *In De div. nomin.* c. 4, lect. 6.

lleza y el consiguiente deleite estético deben encontrar su fundamento en la realidad misma de las cosas: «una realidad no es bella porque nosotros la amamos, sino que porque es bella y buena la amamos»[91].

El problema consiste más bien en comprender si es posible introducir un diferente modo de atracción, que permita al sujeto reconocer separadamente la realidad en su bondad y en su belleza, y buscar determinar por esta vía el tipo de actividad cognoscitiva vislumbrada por Tomás, capaz de percibir la realidad en tanto que bella. La referencia a la visión no ayuda mucho, puesto que Tomás utiliza la misma expresión para referirse a todo acto cognoscitivo, sensible e intelectivo[92]. Más interesante aparece el modo en el que, según Tomás, la belleza es percibida por el conocimiento, derivado del modo en que, según las líneas trazadas por Aristóteles, concibe todo acto cognoscitivo, es decir como asimilación.

> «De ahí que lo bello consista en una adecuada proporción, porque el sentido se deleita en las cosas bien proporcionadas como semejantes a sí, ya que el sentido, como facultad cognoscitiva, es un cierto entendimiento. Y como quiera que el conocimiento se hace por asimilación, y la semejanza va referida a la forma, lo bello pertenece propiamente a la razón de causa formal»[93].

La aprehensión de la belleza, como todo otro conocimiento, sensible o intelectual, requiere su asimilación, el adecuarse de la capacidad cognoscitiva al objeto; pero esto significa, como ya se ha dicho, que la belleza es de algún modo una proporción, y por lo tanto reconducible a la forma. Para percibir la belleza, para que se pueda producir la asimilación que su conocimiento exige, será necesaria –además de la proporcionalidad propia de la cosa, expresada mediante la forma–, la proporción entre la cosa y la capacidad cognoscitiva del sujeto que la percibe. Tal capacidad no parece, sin embargo, que pueda reducirse ni a un sentido determinado, ni al intelecto que conoce. Lo bello es cognoscible y causa deleite, pero no es cognoscible como lo es el *verum* ni agradable como lo es el *bonum*. La capacidad cognoscitiva capaz de percibir el *pulchrum* no puede ser la misma que conoce la verdad, porque la belleza es situada por santo Tomás en el ámbito del bien, no del *verum*. El bien, y en consecuencia la belleza, añade a la verdad la perfección formal de la realidad y, por consiguiente, su condición de apetecible; la ordenación del *pulchrum* a la capacidad cognoscitiva, como por otra parte la del *bonum*, será por ello diferente de la orientación del *verum* al intelecto. «Vemos, pues, en el conocimiento dos grados: el primero según el cual el conocimiento intelectivo tiende al uno; el segundo en cuanto capta lo verdadero como conveniente y bueno»[94]. Si el intelecto en su función práctica tiene como

91. Pseudo Dionisio, *In De div. nomin.* c. 4, lect., 10.
92. Cfr. Santo Tomás de Aquino, *S. Th.* I q. 67 a. 1 co.
93. *Ibid.*, q. 5 4. 4 ad 1.
94. Ídem, *Super Sent.*, lib. 1 d. 15 q. 4 a. 1 ad 3; cfr. *Ibid.*, d. 27 q. 2 a. 1 co: «Y dado que puede existir una doble mirada, o de la verdad pura y simplemente, o sucesivamente de la verdad en cuanto que se extiende a lo bueno y a lo conveniente, y ésta es la aprehensión perfecta».

tarea reconocer la perfección de la cosa en cuanto conveniente al sujeto, en cuanto buena será necesario pensar en una función similar del intelecto, que se podría llamar estética, capaz de aprehender la realidad en su perfección y conveniencia en cuanto bella. Y como en la aprehensión de la razón práctica está involucrada toda la persona –«para cada uno es bueno lo que le es connatural y proporcionado» [95]–, tal implicación estará también presente en la aprehensión de la belleza. Además, ya sea la perfección del bien, ya sea la perfección de lo bello, ambas causan, si bien de distinto modo, deleite; el bien produce el aquietarse del apetito, el *pulchrum* complace en su aprehensión.

Tomás de Aquino no indica una única facultad capaz de captar la belleza, sólo afirma que su aprehensión por parte de la capacidad cognoscitiva debe ser entendida como proporción. Sin embargo, existe para Tomás una peculiar forma de proporción, denominada por él connaturalización, que parece particularmente apta para explicar tanto la aprehensión del bien como la de la belleza por parte de la razón. El conocimiento por connaturalización estaba ligado por la tradición patrística y por autores medievales como Buenaventura y Alberto, al conocimiento místico, cuya particular intensidad derivaría del amor, de la afinidad entre el cognoscente y lo conocido. Como en tantas otras cuestiones, Tomás continúa la tradición buscando, sin embargo, formular críticamente su contenido, valiéndose para tal propósito de las novedades aportadas por la filosofía aristotélica [96].

Todo apetito está, según Tomás, connaturalizado, es decir tiende naturalmente hacia una determinada forma; así, el apetito humano tiene una cierta connaturalización con la belleza y el bien, «porque, como dice Dionisio en el c.4 de *De div. nom.: lo bello y el bien son amables a todos,* puesto que cada cosa tiene connaturalidad con lo que le es conveniente según su naturaleza» [97]. El problema consiste en entender cómo incide tal particular tendencia apetitiva en el conocimiento. Para Tomás siempre ha sido evidente que, por una parte, no corresponde al apetito el conocer y, por otra, que el conocimiento se sirve de algún modo del apetito, en cuanto su intervención hace que el objeto se modifique, representándolo, por así decir, bajo un nuevo aspecto; esto es, en su condición de apetecible, en su connaturalidad y proporción con la naturaleza del sujeto, produciéndose de este modo una sinergia cognoscitiva entre inteligencia y apetito, un conocimiento por connaturalización. El origen de tal apetibilidad puede, sin embargo, ser distinto según el objeto revele su proporción con las instancias deseadoras o cognoscitivas del sujeto. Esta parece ser la consecuencia de la distinción introducida por Tomás entre el bien y la belleza; toda realidad percibida como buena y bella es amable, apetecible, connatural al sujeto, pero de modo diferente.

95. SANTO TOMÁS DE AQUINO, *S. Th.* I-II, q. 27 a. 1 co.

96. Aun cuando no se ocupa de la connaturalidad en el campo estético, puede resultar útil consultar el estudio de D'AVENIA, M., *La conoscenza per connaturalità in S. Tommaso d'Aquino,* Ed. Studio Dominicano, Bologna 1992.

97. SANTO TOMÁS DE AQUINO, *S. Th.* I-II, q. 26 a. 1 ad 3.

En la percepción del bien por parte de la razón práctica son las capacidades deseadoras, si se encuentran rectamente orientadas, las que apuntan al bien e impulsan a la inteligencia hacia su conocimiento. Tal conocimiento tiene por objeto la realidad individual en cuanto apetecible, en cuanto señalada por el apetito al intelecto para que éste la reconozca como buena y pueda convertirse, así, en objeto del obrar. El apetito no interviene en el proceso cognoscitivo porque conoce, sino porque ofrece al conocimiento un objeto experimentado como connaturalizado con la propia dimensión afectiva y valorado por ella positivamente de modo inmediato, porque es capaz de aquietar el apetito. En la percepción del bien por parte de la razón práctica intervienen los apetitos del sujeto que lo re-presentan a la razón –«el bien no puede ser amado si no es conocido»[98]– en su dimensión de apetecible, de amable, porque es proporcionado al deseo del sujeto. Tal intervención de los apetitos, al modificar el objeto mismo del conocimiento, modifica también su propia dinámica, que no tiene ya necesidad del raciocinio. «El conocimiento por connaturalidad, en efecto, prescinde del arduo desarrollo del razonamiento, porque obtiene su valor de la presencia de la inclinación, con el inconveniente de no ser conocimiento científico, demostrativo, sino simplemente conocimiento estimativo de la bondad de aquello que es conocido»[99].

El proceso cognoscitivo de la belleza por parte de la razón, que primero hemos llamado estética, no coincide perfectamente con el del bien. En los dos casos se trata de un conocimiento por connaturalización, pero difiere según el interés de las dimensiones connaturalizadas, puesto que, como subraya santo Tomás, mientras la bondad solicita el apetito, la belleza atrae a la capacidad cognoscitiva. Mientras la percepción del bien por parte de la razón práctica es precedida por la intervención de las instancias deseadoras del sujeto, con las que el objeto resulta connaturalizado, la percepción de la belleza es precedida por la experiencia de la connaturalización del objeto con las capacidades cognoscitivas, experimentada a través del placer que su aprehensión produce. También en este caso la experiencia modifica, sin necesidad de raciocinio, la condición misma del objeto, porque añade, justamente a causa de tal connaturalización, una valoración positiva e inmediata, y el objeto es así re-presentado al conocimiento para ser contemplado desde esta nueva dimensión, es decir, como bello. A diferencia de lo que sucede en la percepción del bien, cuya connaturalización con el apetito permite a la razón práctica considerarlo objeto adecuado de la acción, fin apto del propio obrar, la belleza percibida por el conocimiento connaturalizado, justamente porque la connaturalización concierne a la capacidad cognoscitiva del sujeto, no a la deseadora, es propuesta en cambio exclusivamente a la contemplación.

En las afirmaciones de Tomás sobre la belleza resuenan ecos de lo que anteriormente habían afirmado Alejandro, san Buenaventura y san Alberto. Los con-

98. SANTO TOMÁS DE AQUINO, *S. Th.* I-II, q. 27 a. 2 co.
99. D'AVENIA, M., *La conoscenza..., op. cit.,* p. 175.

ceptos centrales de proporción y de luminosidad, así como el papel decisivo de la forma, estaban presentes en las reflexiones estéticas de dichos autores, como hemos tenido ocasión de ver. La estética de Tomás aparece, además, incompleta, en cuanto que no ofrece aquellas respuestas que nosotros hoy desearíamos encontrar y que el mismo Tomás, por otra parte, nunca pretendió dar, pues conciernen a problemas surgidos en siglos posteriores. Lo que en cambio ofrece el pensamiento estético de Tomás es su fundación en la metafísica del ser y de la esencia, según la cual es posible interpretar y desarrollar sus afirmaciones sobre la belleza, hasta el punto de construir una estética capaz de medirse con aquéllas nacidas de la modernidad; ésta ha sido la tarea que sus intérpretes contemporáneos se sintieron en la obligación de realizar.

III

El horizonte moderno

El horizonte en el que se sitúa el hombre moderno y dentro del cual se han desarrollado los diferentes contenidos de su época, podría ser designado –acudiendo a una afirmación de Zubiri– como el horizonte de la *nihilidad*. El horizonte en el que el hombre de nuestra época descubre el universo ya no es el griego, caracterizado por la caducidad; ni el cristiano medieval, dominado por la estabilidad derivada de la presencia divina. El esquema moderno del universo no se asemeja en nada a los precedentes, anclados en un primer principio del que procedían su inteligibilidad y belleza. «Lo que Weber denominó «desencanto», la disipación del sentido del cosmos como orden significativo, supuestamente ha destruido los horizontes en los que antes la gente vivía sus vidas espirituales. Nietzsche utilizó el término en su célebre pasaje «Dios ha muerto»: «¿Cómo bebernos el mar? ¿quién nos dará la esponja con la cual borrar el horizonte?» (...) la pérdida del horizonte que describe la necedad de Nietzsche, indudablemente, corresponde a algo ampliamente sentido en nuestra cultura» [1].

C.S. Lewis expresa con una metáfora el contraste entre el modo de percibir el universo del hombre medieval y del hombre moderno. «Cualesquiera que sean los otros sentimientos que un moderno experimenta cuando mira la noche estrellada, lo que es seguro es que siente que está mirando hacia fuera, como quien mira desde el salón de la entrada hacia el oscuro Atlántico o desde el atrio iluminado hacia páramos oscuros y solitarios. Pero, si aceptamos el Modelo medieval, sentiremos como quien mira hacia adentro. La Tierra está «fuera de la muralla de la ciudad». Cuando el Sol está arriba, nos deslumbra y no podemos ver lo que hay en el interior. La oscuridad, nuestra propia oscuridad, retira el velo y vislumbramos por un instante las excelsas magnificencias que hay dentro: la vasta concavidad iluminada, colmada de música y vida» [2].

1. TAYLOR, CH., *Las fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna,* Paidós, Barcelona 1996, p. 31.
2. LEWIS, C.S., *La imagen del mundo, op. cit*., p. 89.

Ciertamente puede resultar algo simplista caracterizar de este modo el horizonte de nuestra época y, sin embargo, no es del todo errado. El mundo moderno aparece dominado por la *nihilidad*, por la oscuridad, por la desconfianza en la existencia de un fundamento o, al menos, en la posibilidad de que la razón humana pueda encontrarlo, es decir, por el temor a la falta de significado. No es ya un mundo inteligible y luminoso, sino un mundo oscuro y complejo, cuyo sentido se nos escapa o, más aún, se niega que pueda tener alguno[3]. Sería, tal vez, más exacto no supeditar la modernidad *in toto* a tal horizonte, y considerar la renuncia a todo fundamento y la afirmación de la nada como único sustento una posición extrema, acaso la que parece haber alcanzado mayor difusión, pero ni la única posible, ni el desenlace necesario de la modernidad. Si la sensación de malestar y de extravío de nuestra época es real, es también verdad que continúa vigente el deseo de encontrar un fundamento que sostenga el horizonte de la cultura moderna, si bien tal fundamento se presenta siempre problemático y cambiante. En opinión de Charles Taylor, uno de los problemas más graves de la cultura actual es precisamente la ausencia de un fundamento compartido que dé razón de una pluralidad de bienes, generados en buena medida por la modernidad, hoy en día universalmente aceptados[4].

Es necesario, además, considerar que los diversos ámbitos que constituyen la experiencia de una época tienen una cierta independencia, pero también una cierta «solidaridad» entre sí. Es posible, por lo tanto, que en tal experiencia puedan encontrarse en oposición diversos contenidos; el hebreo y el hereje vivieron durante el Medievo en un mundo cristiano, en el interior del cual eran heterodoxos. Hoy, en nuestro mundo secularizado, son los cristianos los verdaderos heterodoxos, quienes mantienen posiciones contrastantes con el sentir general, con el horizonte cultural de nuestra época; quienes continúan defendiendo el valor de la vida y del ser, la inteligibilidad de lo real, su fundamento en un primer principio e, incluso, la belleza de la vida y de lo creado, que tantos pretenden negar.

No es fácil determinar el camino, las decisiones humanas y las vicisitudes históricas que han conducido a tal horizonte, moldeado lentamente y derivado, en último término, del precedente horizonte medieval y cristiano. De manera sintética, se puede considerar que las principales novedades introducidas por la génesis de la modernidad son dos: el gran poder reconocido al sujeto y la riqueza y profundidad que, al mismo tiempo, se atribuyen a la naturaleza. La dificultad surge cuando el reconocimiento de tales valores no está suficientemente anclado en un fundamento, pues tal insuficiencia obliga a proseguir en su búsqueda. Si se renuncia a Dios, a un primer principio, el motivo último de la dignidad del sujeto o de la perfección de la naturaleza deviene problemático; siempre se presentará la

3. Respecto a esta cuestión, consultar el volumen *Crisi di senso e pensiero metafisico,* edición de G. Chalmeta, Armando, Roma 1993.

4. Cfr. TAYLOR, CH., *Il disagio della modernità,* Laterza, Roma 1994; cfr. también la Carta Encíclica *Fides et Ratio* de Juan Pablo II, 1998, nn. 90-91.

posibilidad de aducir nuevos motivos, de continuar buscando otros más convincentes, o de ceder a la tentación de suspender la pregunta para siempre y renunciar a todo fundamento. «Abandonado Dios –escribe Guardini–, el hombre se ha hecho incomprensible para sí mismo. Sus innumerables intentos de interpretarse a sí mismo juegan continuamente entre estos dos polos: ponerse como absoluto o renunciar a sí mismo; pretender la más alta reivindicación de dignidad y responsabilidad, o exponerse a un ultraje, cuya profundidad es mayor en cuanto ni siquiera se percibe»[5].

Estos dos aspectos, el protagonismo del sujeto y el poder de la naturaleza, así como la progresiva separación entre ellos y el abandono del fundamento en el que precedentemente estaban anclados, se hacen cada vez más evidentes en el arte y en la reflexión filosófica a partir del siglo XIV. El nuevo lenguaje creado por Cimabue y por Giotto concede al sujeto, a través de la atención prestada a la anatomía de la figura humana y a la expresión de sus sentimientos, una relevancia anteriormente desconocida. Y algo similar sucede en la representación de la naturaleza, cada vez más presente con toda su variedad y riqueza de detalles particulares, de formas y colores resplandecientes. Esta tendencia será continuada y acrecentada en el arte del renacimiento de los siglos XV y XVI. El hombre, sus virtudes y sus obras, en particular las de la Antigüedad clásica, no sólo se transforman en el tema preferido de las artes visivas de este período, sino también en el punto de referencia del que surge toda visión artística. Se propone, en efecto, un nuevo modo de mirar la realidad, la perspectiva italiana, que la presenta no como se considera que es, sino como la percibe el artista; el espacio adquiere de este modo importancia. Imitar la naturaleza será a partir de ahora dejar que las cosas se expresen por sí mismas. El artista debe aprender a separarse de la naturaleza, a mirar y observar el mundo con perspectiva, viéndose a sí mismo en oposición al objeto. Y a la liberación del objeto le sigue la liberación del sujeto. La preocupación del arte no estriba en ser la voz de lo trascendente y divino, sino del hombre, reconocido de modo cada vez más decidido como el centro y la obra maestra de la creación; una manifestación de todo esto será el gran desarrollo que adquiere el retrato a partir de este momento. La mirada y la sensibilidad del artista adquieren mayor relevancia; el artista no es ya el artesano que realiza un encargo, sino que se transforma en un hombre culto y educado, tocado por la gracia divina y capaz de desvelar la verdad escondida a la mirada del hombre común. El arte renacentista con las obras maestras de sus grandes artistas, Leonardo (1452-1519), Miguel Ángel (1475-1564), Durero (1471-1528), Rafael (1483-1520), Holbein (1497-1543)... adquiere un gran prestigio y prepara el advenimiento del arte moderno.

Además de los grandes cambios sociales de estos siglos, la reforma protestante y la respuesta católica a través del Concilio de Trento (1548-1564), y la

5. GUARDINI, R., *Accettare se stessi,* Morcelliana, Brescia 1993, p. 49 (tit. or. *Die Annahme seiner selbst. Den Menschen erkennt nur, wer von Gott weiss*, Matthias-Grünewald Verlag, Mainz 1987).

vida de los grandes santos incidirán en la configuración del nuevo horizonte moderno y en las manifestaciones artísticas de los siglos XV y XVI. En la formación del estilo barroco, que sucede al arte renacentista y que perdurará hasta el inicio del siglo XVIII, no resulta difícil advertir una fuerte conexión con las vicisitudes doctrinales de la época. En este período la Iglesia católica retomará, en parte, la labor inspiradora que había desempeñado en los siglos precedentes, confiando al arte la tarea de proclamar la belleza de las verdades de fe negadas por los protestantes. Bajo esta luz puede ser vista buena parte de la producción artística de los grandes arquitectos barrocos, C. Maderno (1556-1629), Borromini (1599-1667), Bernini (1598-1680)... y de sus pintores, Caravaggio (1609-1629), Rubens (1577-1640), Velázquez (1599-1660), Rembrandt (1609-1669), Murillo (1618-1682), A. Pozzo (1642-1709)... que, de todos modos, no se limitaron a realizar obras de contenido religioso. En el siglo XVI las grandes ciudades sufrieron notables transformaciones de tipo urbanístico y se enriquecieron con la construcción de nuevos palacios. El estilo pictórico, sobre todo a causa de la orientación clasicista de A. Carracci (1560-1610) y del realismo de Caravaggio, cambia notablemente, introduciendo la búsqueda de efectos ilusorios y grandilocuentes, conjuntamente con la expresión de la realidad natural y cotidiana.

Del manierismo, epígono del arte renacentista a finales del siglo XV, se pasa, por lo tanto, a un estilo artístico que aprecia el movimiento, el dinamismo, la libertad y la improvisación, la riqueza de la vida y de la naturaleza. Un arte que sabe jugar con el espacio, dilatándolo y contrayéndolo, produciendo en el espectador, también a través de ilusiones ópticas, la sensación de poder asomarse más allá del cielo para contemplar el espectáculo de la gloria; un arte que, sin embargo, no renuncia a testimoniar la caducidad de la existencia terrena, haciendo de la naturaleza muerta uno de sus géneros preferidos; un arte que, casi inconscientemente, testifica la afirmación de la vida cotidiana, tomando como tema de sus composiciones escenas del trabajo y de la vida familiar, y transformando en protagonistas de sus obras a personas sin ninguna relevancia social o, más aún, pobres y marginadas. El nuevo significado que adquieren el trabajo, el matrimonio y la familia y, en general, la vida común, se refleja también en la aparición de la novela como género literario en el siglo XVI. El final del barroco quedará marcado por la llegada, en el siglo XVIII, del estilo rococó, en el que prevalecen la intuición y la fantasía, la alegría de vivir y la fuerza del sentimiento. La belleza física adquiere una dimensión casi moral, en cuanto se le atribuye el poder de despertar nuestros sentimientos más elevados. Como reacción al estilo rococó surgirá a fines del siglo XVIII un retorno a las formas clásicas, a un arte más comprometido y sometido a la ideología política dominante y al control de las Academias y de los Salones de exposición.

La experiencia de una época, decíamos al principio, está siempre constituida por diversos niveles: los contenidos, la situación y el horizonte mismo. Entre los contenidos no existe sólo la filosofía. Ella es una de las manifestaciones de la cultura del momento, acaso la que mejor muestra los elementos constitutivos im-

plícitos en el sentir de una época; entre los diversos contenidos el influjo es, sin embargo, recíproco.

Si pensamos en el desarrollo de la filosofía a partir del siglo XVI, vemos cómo se configuró la modernidad. La centralidad del hombre en el cosmos estaba ya presente en los escritos de los filósofos renacentistas florentinos, como Ficino (1433-1499) o Pico de la Mirándola (1463-1494), que exaltaban el ingenio y la libertad humana, en correspondencia con el modo en el que siempre había sido pensado su creador. La concepción de Dios como libertad máxima llevó a la consecuencia de considerar inadecuada la visión de la verdad, del bien y de la belleza como propiedades fijas de la realidad, asentadas de modo definitivo en la creación, en la naturaleza de las cosas y del mundo. Si Dios es espíritu y libertad, amor desinteresado, el hombre, que es su imagen, deberá ser pensado como el reflejo creado del espíritu absoluto; de la analogía del ser se pasó a la analogía de la libertad. De este modo, la sensibilidad moderna sintió con gran fuerza la exigencia de dejar la vida del hombre en sus propias manos; será la voluntad, cada vez más, el principio rector de la vida de los hombres, y no la verdad y el bien presentes en la naturaleza. El hombre adquiere así los privilegios que anteriormente pertenecían a Dios. Si antes el hombre racional y virtuoso era aquél que lograba captar correctamente la realidad, percibir la verdad, el bien y la belleza presentes en las cosas y orientar consecuentemente su vida, en la modernidad será el buen funcionamiento de la razón, esto es libre de todo prejuicio, quien establezca qué es verdadero, bueno y bello; la nueva perfección estará de ahora en adelante en el sujeto, que deberá establecer la verdad, el bien y la belleza sin la interferencia de ninguna autoridad externa.

En la nueva visión de la naturaleza teorizada por el pensamiento filosófico de estos siglos fue determinante la revolución científica emprendida a fines del renacimiento; de la física concebida según la perspectiva filosófica de Aristóteles, en la que dominaban la dimensión cualitativa y el finalismo, se pasó a un nuevo modelo de ciencia de carácter matemático, cuantitativo y mecanicista. Los descubrimientos de Copérnico (1473-1543) fueron continuados por Galileo (1564-1642) y por Newton (1642-1728). La imagen del universo que se impone es la mecanicista, es decir la visión de una naturaleza autónoma e inocente, que nada tiene que ver con la finalidad, con el bien y la belleza; un cosmos que invita al estudio científico más que a la contemplación y al asombro. El mundo se vuelve desencantado.

En el largo proceso de formación de este nuevo horizonte, otras instancias significativas que pueden ser recordadas son el pensamiento de Descartes (1596-1650), el de Hobbes (1588-1679) y el de Locke (1632-1704). Dios deja de ser necesario, o solamente lo es como presupuesto, como una suposición, no como una necesidad vital. En reacción al racionalismo y al deísmo excesivamente racionales de Locke, se insistirá en el valor del individuo y de sus sentimientos, que, sin embargo, como ya había sucedido con la razón, quedan desvinculados de las co-

sas; el valor ya no está en las cosas, sino en el sujeto. El deísmo de Shaftesbury (1671-1713) y de Hutcheson (1694-1747) confía en el sentimiento como lugar de la percepción del bien y de la belleza, desarrollando la posibilidad de un específico sentido moral y de un específico sentido de lo bello, afincados en la naturaleza humana. Del deísmo, antropocéntrico y disociado en realidad de toda dimensión sobrenatural, el Iluminismo tomará algunos elementos, suprimiendo definitivamente la referencia a Dios y buscando construir una religión racional. Rousseau (1712-1778), por otra parte, superará la posición de Hutcheson, proponiendo una interioridad más profunda y una autonomía más radical: es en nuestra propia naturaleza, dentro de nosotros mismos, a través de la voz del sentimiento, como descubrimos el bien y como podemos llegar a ser felices y verdaderamente libres. Si para los iluministas la naturaleza es neutra y el conocimiento basta para garantizar el progreso y la bondad moral, Rousseau desconfía del positivismo y de la razón, considerando en cambio necesario reforzar la voluntad, liberarla de todo prejuicio para hacerla verdaderamente buena, es decir, libre.

En este contexto filosófico, la cuestión de la belleza adquirió rasgos particulares que marcaron el nacimiento, a finales del siglo XVIII, de la estética como disciplina filosófica autónoma. Antes que entre los filósofos, la cuestión de la belleza fue tema de reflexión de los teóricos del arte, en particular franceses y británicos, que entre los años 1680-1710 dieron origen a un intenso debate –la *Querelle*– acerca del arte antiguo y moderno. En el posterior desarrollo del pensamiento sobre la belleza, tanto en ámbito francés como anglosajón, las cuestiones que interesaban primordialmente reflejan el profundo cambio introducido con respecto al pensamiento clásico y medieval[6]. La dimensión metafísica y religiosa de la belleza ha quedado, en gran medida, olvidada; lo que ahora apremia es determinar el cometido del sujeto, de la razón, de la sensibilidad y de la imaginación, en la percepción de lo bello; la posibilidad, como se ha aludido anteriormente, de un específico sentido estético o, más bien, de una facultad específica capaz de captar la belleza; la especificidad del placer estético, la peculiar naturaleza del genio... Existe, por lo tanto, una ruptura entre el pensamiento clásico y el moderno respecto a lo bello. Se produce un nuevo comienzo de la estética que surge, precisamente, de la investigación del método cognoscitivo. El objeto de la estética ya no es la belleza, sino su percepción.

Si bien son sobre todo los filósofos franceses y anglosajones quienes proponen de un modo nuevo el problema estético, el nacimiento de la estética como

6. Entre los autores franceses que se ocuparon de la belleza podemos recordar a: J.P. Crousaz (1663-1750); J.B. Dubos (1670-1742); Ch. Batteux (1713-1780); D. Diderot (1713-1784); J.J. Rousseau (1712-1778). Los autores británicos más significativos fueron: Shaftesbury (1671-1713); J. Addison (1672-1719); F. Hutcheson (1694-1746); D. Hume (1711-1776); E. Burke (1729-1797); A. Gerard (1728-1795); H. Home (1696-1782). Para una visión de conjunto de la estética del Setecientos, cfr. RESTAINO, F., *Storia dell'estetica, op. cit.,* pp. 24-89 y FRANZINI, E., *La Estética del Siglo XVIII,* Visor, Madrid 2000.

disciplina autónoma se registrará en el ámbito alemán a través de Kant, deudor del pensamiento estético del siglo XVII y de Baumgarten (1714-1762)[7], quien en el año 1750 publicó una obra, cuyo título era precisamente *Aesthetica*, con la intención de dotar a este particular tipo de conocimiento del rigor de la ciencia. En efecto, Kant responde en su planteamiento estético tanto a la solución pensada por los filósofos ingleses, de orientación preponderantemente empirista, como a la propuesta racionalista de los filósofos franceses. Según los primeros, la belleza pertenecería al terreno subjetivo, siendo su valor emotivo o sentimental; su ámbito sería autónomo, no subordinado a nada, en contraposición al terreno propio del conocimiento intelectual, limitado y determinado. El problema que se plantea es el del valor del juicio estético, pues parace claro que no toda opinión sobre la belleza tiene el mismo valor. ¿Cómo se puede garantizar, entonces, un criterio que permita distinguir lo bello de lo feo? Por una parte, la belleza parece corresponder a la subjetividad, sin embargo, por otra, existe una cierta exigencia de universalidad y no resulta claro de qué manera la intervención de la razón puede garantizarla, como pretendían algunos filósofos franceses. ¿Existe alguna facultad peculiar que nos permita juzgar acerca de lo bello, o tal juicio no es otra cosa que una combinación de las diversas facultades?

Baumgarten intentó dar una respuesta. Pretendió elaborar la ciencia del conocimiento sensible; hacer que éste, permaneciendo oscuro y confuso, en cuanto dependiente de una facultad cognoscitiva inferior a la razón, sea a la vez independiente de ésta. Lo que es bello aparece con claridad, pero resulta difícil dar razón de ello, determinar el porqué. Baumgarten quiso, por lo tanto, aclarar la lógica interna del conocimiento sensible, lograr de tal manera explicar el conocimiento de las realidades concretas, que se pudiera agregar a la claridad con la que se percibe lo bello la distinción propia que corresponde al conocimiento. Se puede advertir que en esta perspectiva la perfección del conocimiento no procede de la adecuación del intelecto a la realidad, sino más bien de su coherencia interna, de su funcionamiento lógico.

Este será el punto de partida de Kant, aunque en su respuesta seguirá otros rumbos, los propios de su filosofía crítica. La respuesta concreta de Kant a la pregunta de Baumgarten es que existe una facultad propia de lo bello, la facultad del juicio que, sin embargo, no queda ligada, como en Baumgarten, a la teoría del conocimiento sensible, sino que es introducida en su propia teoría cognoscitiva, en su filosofía crítica.

En estas páginas nos ocuparemos solamente de los tres filósofos que consideramos más influyentes en la configuración de la estética moderna: Kant, Hegel y Heidegger, delineando con la exposición de su pensamiento el recorrido que siguió el arte de su tiempo. La belleza y su estudio ha interesado a otros muchos

7. Cfr. PARRET, H., *De Baumgarten à Kant: sur la beautè,* «Revue Philosophique de Louvain» 87 (1992), pp. 317-343.

pensadores, pero seguramente pocos filósofos han sido tan influyentes para la cultura contemporánea como estos tres, y la belleza ocupa un lugar de particular relevancia en su pensamiento.

1. I. Kant

a) *Introducción*

Kant (1724-1804) expondrá su pensamiento estético en la *Crítica del Juicio* (1790), después de haber escrito la *Crítica de la Razón Pura* (1781-1787) y la *Crítica de la Razón Práctica* (1788), con la intención de resolver los problemas por ellas suscitados [8]. El arte y la belleza constituyen para Kant un problema filosófico, que adquiere las características específicas de su método trascendental, esto es al margen de cualquier preocupación ontológica y psicológica [9]. Se ha mencionado la dimensión trascendental del pensamiento metafísico del siglo XIII, que concebía los trascendentales del ser como las propiedades comunes a toda realidad, afincadas en el ser y universales, es decir, trascendiendo las distinciones categoriales. En Kant la dimensión trascendental no pertenece a las cosas, sino a la sensibilidad y a la razón del sujeto, provistas de formas *a priori* que preceden y hacen posible toda sensación y todo conocimiento. Si los trascendentales metafísicos eran la correspondencia objetiva de la apertura universal del espíritu humano y de su capacidad de penetrar en el corazón de la realidad, los trascendentales kantianos explican, por el contrario, la limitación propia de la sensibilidad y del conocimiento humano, porque contraseñan no la realidad, sino las formas propias de la sensibilidad y del intelecto del sujeto cognoscente. Por este motivo, se comprende que la filosofía crítica kantiana no considerará la belleza en cuanto propiedad constitutiva de las cosas, de los objetos, sino más bien, como veremos, en cuanto produce en nosotros una reacción subjetiva en el acto de percibirla, el libre y armónico ejercicio de las facultades cognoscitivas, del intelecto y de la imaginación.

El tratamiento kantiano del problema del arte y de la belleza propone, de nuevo, la cuestión más general de la posibilidad de un conocimiento que supere la dicotomía entre el mundo sensible y el mundo inteligible, entre fenómeno y *noúmeno*, entre necesidad y libertad, en que parecen detenerse las otras dos *Críticas*.

8. Acerca de la formación del pensamiento estético de Kant previo a la formulación de la tercera *Crítica*, cfr. Dumouchel, D., *L'esthétique pré-critique de Kant. Genèse de la théorie du «goût» et du beau,* en «Archives de Philosophie» 60 (1997), pp. 59-86.

9. Sobre la estética de Kant, cfr. Labrada, M.ªA., *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel,* EUNSA, Pamplona 1990; Fontán, M., *El significado de lo estético. La «Crítica del juicio» y la filosofía de Kant,* EUNSA, Pamplona 1994.

La *Crítica de la Razón Pura* presentaba una concepción del saber construida sobre la base del modelo físico-matemático y, por lo tanto, destinaba al ámbito de la incognoscible cosa en sí todo aquello que trasciende la esfera de una experiencia posible. Según Kant, la pureza del conocimiento no se adquiere trascendiendo el fenómeno para alcanzar, mediante la razón, su fundamento escondido, sino a través de la conversión del fenómeno sensible en objeto. Es decir, el fundamento procedería del sujeto; la pureza pertenecería a las formas de la sensibilidad y a los conceptos del intelecto. No es nuestra facultad cognoscitiva la que debe adecuarse a los objetos, sino que éstos deben adaptarse a la facultad, a las formas de la sensibilidad y del entendimiento. Cuando Kant se refiere a la *Estética trascendental* no se ocupa en ningún momento de la belleza, sino de la determinación del estatus del conocimiento sensible, de las formas puras de la sensibilidad.

Según Kant, la razón teórica pura es limitada. A Kant no le interesa la realidad del mundo exterior, sino la posibilidad de un conocimiento objetivo, es decir, universal y necesario. Asegurando la garantía de objetividad a través de la unidad del sujeto y de su estructura pensante, deja espacio, sin embargo, a la cosa en sí, que no puede ser conocida especulativamente, pero cuya existencia aparece necesaria, como lo atestiguan la experiencia de la pasividad de nuestro conocimiento sensible y la limitación de nuestro conocimiento científico. La razón teórica no debe nunca olvidarse de su propia finitud que, por otra parte, experimenta, sabiendo que no le será consentido traspasar sus propios límites; comprende su limitación sin poder, sin embargo, superarla. La razón teórica queda gravada por problemas que no puede evitar, pero tampoco resolver, porque la trascienden. El mundo de la razón es cerrado y coherente; si no fuese consciente de su propia limitación y no se alegrara de su dominio limitado, no sería razón. A pesar de su deseo de encontrar una tierra firme, más allá de la experiencia, en la cual recalar, a la razón no le corresponde tal tarea; más que en descubrir la verdad, la razón debe empeñarse en evitar los errores. Como razón pura no puede traspasar sus límites, pues no dispone de otra experiencia que aquella de la realidad tal y como se nos aparece, los fenómenos; no tiene la capacidad de objetivar, de dominar la realidad en sí, sobre la que solamente posee ideas no verificables, ideas de la razón o ideas trascendentales: el alma, el mundo y Dios. La razón es, por lo tanto, consciente de la insuficiencia de la experiencia y de su tendencia a unificar todo conocimiento en un primer principio trascendente, que se le presenta necesario para hacer completamente inteligible la experiencia, pero que no puede conocer.

Tal estructura autónoma de la razón obliga al hombre a pasar de la posición teórica a la práctica, para poder conquistar existencial y dinámicamente aquello que no puede alcanzar en el plano del conocimiento conceptual. De este modo, la metafísica vedada a la razón teórica es no solamente permitida, sino más bien impuesta a la razón práctica, que no podría comprenderse sin presupuestos trascendentes. Sin embargo, tales presupuestos pueden ser sólo postulados, nunca demostrados. La razón práctica, a través del postulado de la libertad y, sucesivamente, de Dios y de la inmortalidad del alma, abre el camino hacia el absoluto, pero sin

poder transmitir ningún conocimiento objetivo, exterior al sujeto, de tales realidades.

> «Nos queda aún por intentar, después de haber sido negado a la razón especulativa todo avance en el terreno suprasensible, si no se encuentran datos en su conocimiento práctico para determinar aquel concepto racional y trascendente de lo incondicionado y sobrepasar, de este modo, según el deseo de la metafísica, los límites de toda experiencia posible con nuestro conocimiento *a priori,* aunque sólo desde un punto de vista práctico» [10].

Ser libre significa obrar de acuerdo a las exigencias de la naturaleza racional del hombre, esto es determinarse a obrar con la única finalidad de conformar las propias acciones a la ley moral. Exigiendo al hombre que actúe en conformidad con la ley moral, la razón no le pide otra cosa que someterse a sí mismo, a su propia razón, porque la ley moral es formal, es decir, no está ligada a ningún contenido particular, a ningún conocimiento exterior, y por eso es pura, *a priori* y, por lo tanto, autónoma. Si la libertad es la condición de la ley moral, ésta, a su vez, es el signo revelador de la libertad. La actividad del hombre no puede ser determinada por nada exterior a él, sino solamente por su capacidad de formular la ley racional: la ley moral está dentro del hombre y puede ser definida solamente por la razón. Sólo los hombres se conforman a leyes generadas por ellos mismos. El hombre, por lo tanto, vive y experimenta la libertad incondicionada propia de la dignidad de su razón, la necesidad práctica incondicionada del imperativo moral, y percibe, al mismo tiempo, su incognoscibilidad teórica.

b) La Crítica del Juicio

En sus dos *Críticas* Kant crea un abismo, una incomunicabilidad total entre el mundo de la naturaleza y el mundo de la libertad. Hasta ese momento, Kant se había preocupado de establecer las condiciones de posibilidad tanto del conocimiento teórico como del práctico, que exigían la neta distinción e incomunicabilidad entre sí. En su tercera *Crítica,* la *Crítica del Juicio*, propone la posibilidad de un acuerdo entre uno y otro mundo, el de la necesidad y el de la libertad, sin poner en discusión ni la estructura rigurosamente trascendental del conocimiento teórico, ni el carácter puramente hipotético de la certeza moral. La preocupación fundamental no es ni ontológica ni psicológica, sino metódica, crítica: la búsqueda de la posible unión entre el mundo de los fenómenos, sometido a las leyes de la necesidad, y el de la moralidad, del *noúmeno*, constituido esencialmente por la libertad. Tal posibilidad es buscada en el sujeto.

10. KANT, I., *Crítica de la Razón Pura, Prefacio de la segunda edición* (1787), Alfaguara, Madrid 1978, p. 22 (*KrV* B XXI).

> «El entendimiento es legislador *a priori* de la naturaleza como objeto sensible, para un conocimiento teórico de la misma en una experiencia posible. La razón es legisladora *a priori* de la libertad y su propia causalidad, como lo suprasensible en el sujeto, para un conocimiento incondicional-práctico. La esfera del concepto de naturaleza, bajo una, y la del concepto de libertad, bajo la otra legislación, están apartadas completamente de todo influjo recíproco (...) por el gran abismo que separa lo suprasensible de los fenómenos. El concepto de la libertad no determina nada referente al conocimiento teórico de la naturaleza; el concepto de la naturaleza, igualmente nada referente a las leyes prácticas de la libertad; en tal sentido, es, pues, imposible hacer un tránsito de una a otra esfera» [11].

No sería posible el tránsito entre los dos dominios, o mejor, no es posible el tránsito del concepto de naturaleza al concepto de libertad. Sin embargo, lo contrario podría ser posible, es decir, el concepto de libertad, el *noúmeno*, debería poder ser pensado en relación con la naturaleza, con las leyes que rigen el fenómeno. La naturaleza debería poder ser pensada en modo tal que exista un acuerdo entre la sumisión a las leyes (necesidad) y la posibilidad de una finalidad (libertad).

> «Pero si bien se ha abierto un abismo infranqueable entre la esfera del concepto de la naturaleza, como lo sensible, y la esfera del concepto de libertad, como lo suprasensible, de tal modo que del primero al segundo (por medio del uso teórico de la razón) ningún tránsito es posible, exactamente como si fueran otros tantos mundos diferentes, sin poder el primero tener influjo alguno sobre el segundo, sin embargo, debe éste tener un influjo sobre aquél, a saber: el concepto de libertad debe realizar en el mundo sensible el fin propuesto por sus leyes, y la naturaleza, por lo tanto, debe poder pensarse de tal modo que al menos la conformidad a leyes que constituyen su forma concuerde con la posibilidad de los fines, según leyes de libertad, que se han de realizar en ella. Tiene, pues, que haber un fundamento para la *unidad* de lo suprasensible, que yace en la base de la naturaleza, con lo que el concepto de libertad encierra de práctico; el concepto de ese fundamento, aunque no pueda conseguir de él un conocimiento ni teórico ni práctico, y por tanto, no tenga esfera característica alguna, sin embargo, hace posible el tránsito del modo de pensar según los principios de uno al modo de pensar según los principios del otro» [12].

Por lo tanto, la naturaleza aparecería animada por aquella finalidad, por aquella libertad que el intelecto había excluido de su dominio y atribuido únicamente a la razón en su uso práctico, es decir, a la moralidad. Esto es desvelado por el arte, que obra como la naturaleza, y es testimoniado por la belleza, que consiente la aparición de los fenómenos a la luz de su correspondencia con la exigencia de unidad, de orden y de armonía propios del sujeto cognoscente.

11. KANT, I., *Crítica del Juicio,* Espasa-Calpe, Madrid, 1984, *Introducción* ix, p. 95 (*KrU*, intr. ix).
12. *KrU, intr.* ii, p. 74.

Se trata, entonces, de saber cómo una tercera facultad –diferente de las facultades de conocer y de desear– permite, en el sujeto, el encuentro entre los dos mundos. El encuentro, no la conciliación; encuentro que vale sólo subjetivamente, permaneciendo el mundo de la naturaleza radicalmente separado del mundo de la libertad. Esto no impide, sin embargo, que el mundo de la naturaleza, con las leyes que regulan los fenómenos de manera universalmente válida y necesaria, pueda aparecer al sujeto conciliado libre y espontáneamente con el mundo de la libertad.

Tal facultad ni conoce ni desea; su dimensión es puramente subjetiva y se expresa en el sentimiento: sentimiento de placer o de disgusto. No tiene ninguna capacidad cognoscitiva, solamente percibe mediante el sentimiento la disposición de los fenómenos según un principio de orden infundado y libre. ¿Cómo lo consigue? ¿Cómo lograr, además, que tal sentimiento subjetivo sea universal? Porque es esto lo que, según Kant, sucede, ya se trate de la belleza natural o de la belleza artística; y en consecuencia se equivocan tanto los empiristas –que reducen la belleza a la percepción sensible, negando así su universalidad– como los racionalistas, que conciben la belleza como un concepto confuso, distinguiéndola de la sensación, pero asimilándola al conocimiento.

Para responder al problema Kant utiliza la distinción entre juicios reflexionantes y juicios determinantes. Si juzgar significa subsumir algo particular en lo universal, esto puede suceder ya sea a través de una regla objetiva, los conceptos, proporcionada por el intelecto sobre la base de la estructura trascendental del conocimiento, ya sea –en el juicio reflexionante– a través de un principio subjetivo, al que el sentimiento confiere validez cuando la forma de un objeto corresponde con sus exigencias. Juicio reflexionante porque está limitado a consideraciones puramente formales que no afectan a la constitución del objeto, mientras el juicio determinante constituye el objeto, lo determina, haciendo de este modo que sea aquello que es.

El principio subjetivo del juicio reflexionante es, como la regla objetiva del juicio determinante, *a priori*, con características de universalidad, según necesidad. Y responde a «la idea de fin que es, por así decir, el fundamento infundamentado del sujeto» [13]. Responde a una finalidad que no tiene necesidad de fin, que nada tiene que ver ni con la utilidad ni con el bien. La belleza no es otra cosa que la expresión de esta finalidad sin fin, universalidad sin concepto, placer sin interés. Así se explica no que lo que nosotros juzgamos como un organismo o como una obra de arte lo sean verdaderamente, sino el porqué nosotros podemos afirmar con valor universal tales cosas. Siendo, sin embargo, subjetivo el fundamento de tales juicios, difícilmente podrá ser objetiva su pretensión de universalidad.

13. GIVONE, S., *Historia de la estética, op. cit.,* p. 39.

> «... de una *validez universal subjetiva*, es decir, de la estética, que no descansa en concepto alguno, no se puede sacar una conclusión para la validez lógica, porque aquella especie de juicios no se refieren en modo alguno al objeto. Justamente por eso, la universalidad estética que se añade a un juicio, ha de ser de una especie particular, porque el predicado de la belleza no se enlaza con el concepto *del objeto,* considerado en su total esfera lógica, sino que se extiende ese mismo predicado sobre la esfera total *de los que juzgan*» [14].

Kant considera que la clave de la *Crítica del Juicio* está justamente en encontrar el fundamento de la universalidad de tales juicios. Tal fundamento será, según él, como ya se ha afirmado, el libre juego de las facultades cognoscitivas, es decir, la imaginación, que produce el esquema trascendental que permite la relación entre las representaciones sensibles y los conceptos puros, y el intelecto. Es la armonía entre ambas la causa del placer estético, un placer que, delante de un objeto juzgado como bello, estará presente en todo sujeto, será universalmente comunicable.

> «Ahora bien, si la base de determinación del juicio sobre esa comunicabilidad general de la representación hay que pensarla sólo subjetivamente, que es, a saber, sin un concepto del objeto, entonces no puede ser otra más que el estado del espíritu, que se da en la relación de las facultades de representar unas con otras, en cuanto éstas refieren una representación dada al *conocimiento* general. Las facultades de conocer, puestas en juego mediante esa representación, están aquí en un juego libre, porque ningún concepto determinado las restringe a una regla particular de conocimiento» [15].

Tal placer es, sin embargo, diferente cuando se trata no de lo bello, sino de lo sublime. Como sucedía en los tratados de la época que se referían a la belleza, también Kant distingue lo bello de lo sublime [16]. Si lo bello implica limitación, lo sublime «puede encontrarse, también, en un objeto informe» [17]. Los dos son objeto de un juicio reflexionante, pero el modo en el que las facultades cognoscitivas entran en juego y el placer que de ello deriva es diverso. Mientras el objeto bello parece dirigirse hacia nosotros, en cuanto que es adecuado a nuestras facultades cognoscitivas, lo sublime traspasa los límites de la imaginación y parecería, a primera vista, chocar con las expectativas del sujeto. Si el placer estético producido por lo bello procede del libre juego de la imaginación y el entendimiento, el placer que se encuentra en lo sublime es, en cambio, explicado por Kant a través del juego entre la imaginación y la razón, que en su significado específico se distin-

14. Kant, I., *KrU* § 8, p. 114.
15. *Ibid.,* § 9, p. 116.
16. Además de tratar el tema en la *Crítica del Juicio, Analítica de lo sublime*, segundo libro de la primera parte, Kant se había ocupado del argumento en una obra publicada en 1764: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y de lo sublime,* Alianza, Madrid 1990.
17. Ídem, *KrU* § 23, p. 89.

gue del entendimiento –facultad destinada a unificar los fenómenos a través de sus principios trascendentales–, como la facultad que da unidad a las reglas del entendimiento por medio de principios superiores, las ideas de la razón.

> «... pues lo propiamente sublime no puede estar encerrado en forma sensible alguna, sino que se refiere tan sólo a ideas de la razón, que, aunque ninguna exposición adecuada de ellas sea posible, son puestas en movimiento y traídas al espíritu justamente por esa inadecuación que se deja exponer sensiblemente» [18].

Kant realiza un gran esfuerzo para encontrar un fundamento trascendental a aquello que constituiría una dimensión inadmisible para la filosofía crítica, es decir, la existencia de realidades provistas en sí mismas de una finalidad. Es precisamente el juicio, la actividad del sujeto, lo que permite pensar la realidad como dotada de un fin. Desde el momento en que tal juicio carece de finalidad, de interés y de concepto, lo que el placer expresa es, en última instancia, la plena conciliación entre la necesidad del juicio teórico y la libertad del juicio práctico. En este sentido, «en la contemplación de la belleza, el mundo natural encuentra al mundo de la libertad, *como si* encontrase así su verdadera esencia. Forzando, aunque quizá entendiendo el sentido profundo de la tesis kantiana, los románticos sostendrán que la apariencia es lo que revela la verdad de las cosas» [19].

Kant distingue, además, el juicio estético y el juicio teleológico; en el primero el principio de finalidad es inmediato: la forma del objeto aparece inmediatamente en sintonía con las expectativas del sujeto. El juicio del gusto, fundado trascendentalmente, implica aprehender la belleza con independencia tanto del conocimiento objetivo como del interés práctico; el sujeto establece una relación no conceptual con el objeto, de tal modo que en este juicio no se conoce nada del objeto. En el juicio teleológico, aunque el principio de la finalidad no sea propiamente un concepto, es mediado por una representación objetiva, es decir, la finalidad es representada como intrínseca a la naturaleza.

Una vez resuelto el problema del juicio estético, Kant podrá preguntarse por el significado moral de la belleza, significado que previamente tuvo que negar para poder establecer su fundamento. Kant afirma que la belleza de la naturaleza puede despertar un cierto interés práctico, un interés por la existencia de aquello que, al causar un sentimiento de placer, juzgamos bello, de modo que se goce no sólo por la forma del objeto, sino también por su existencia. No es que la razón busque en la experiencia estética de la naturaleza una confirmación de la existencia de la cosa en sí; lo que interesa a la razón en tal experiencia estética es la confirmación de la correspondencia de la naturaleza con las facultades del conocimiento. El gusto, contemplando la naturaleza, permite percibir la correspondencia entre algo no intencional y no objetivo y nuestras facultades cognoscitivas; es como si la naturaleza,

18. KANT, I., *KrU* § 23, p. 91.
19. GIVONE, S., *Historia de la estética, op. cit.*, p. 40.

por medio de la belleza, hiciese una señal al hombre para hacerle comprender –como afirman las ideas de la razón– que precisamente es él su fin último. La naturaleza, en tanto que bella, adquiere un lenguaje que la conduce hacia nosotros. No es que el cosmos sea un conjunto de cosas bellas, en el que cada cosa tiene una perfección propia; el cosmos no es bello por su orden entre objetos absolutos; la nueva belleza tiene una orientación final hacia nosotros, de tal manera que pueda ser considerada naturaleza. Por lo demás, tal interés desinteresado es una confirmación de los presupuestos de la moral, puesto que mostrar un interés inmediato por aquello que no puede interesar, ya que la naturaleza no puede tener ninguna finalidad objetiva, pone de manifiesto de modo inmediato, espontáneamente, el interés por una relación cuya característica es ser desinteresada, como sucede en la conducta de quien sigue los principios morales. La naturaleza es ahora bella no a causa de la perfección a la que cada cosa tiende sino porque, ella misma, encuentra en nosotros su fin [20].

> «Tenemos, en el mero Juicio estético, una facultad para juzgar sin conceptos sobre formas y encontrar en el mero juicio de la misma una satisfacción, que hacemos al mismo tiempo regla para cada cual, sin que este juicio se funde en interés alguno ni lo produzca. Por otra parte, tenemos también otra facultad, en un Juicio intelectual, de determinar una satisfacción *a priori* para meras formas de máximas prácticas (en cuanto se califican a sí mismas por sí mismas para la legislación universal), y esta satisfacción la hacemos ley para cada cual, sin que nuestro juicio se funde en interés alguno, *pero produciéndolo, sin embargo*. El placer o dolor, en el primer juicio se llama el del gusto; en el segundo, el del sentimiento moral. Pero como interesa también a la razón que las ideas (para las cuales, en el sentimiento moral, produce ella un interés inmediato) tengan también realidad objetiva, es decir, que la naturaleza muestre, por lo menos, una traza o una señal de que encierra en sí algún fundamento para admitir una concordia conforme a ley entre sus productos y nuestra satisfacción, independientemente de todo interés (satisfacción que conocemos *a priori* como ley para todo hombre, sin poder fundarla en pruebas), debe, pues, la razón tomar un interés en toda manifestación natural de una concordancia semejante a ésa; por consiguiente, no puede el espíritu reflexionar sobre la belleza de la *naturaleza,* sin encontrarse, al mismo tiempo, interesado en ella. Pero ese interés es, según la afinidad, moral, y quien lo toma por lo bello de la naturaleza no puede tomarlo más que en cuanto ya anteriormente haya fundado bien su interés en el bien moral. A quien interese, pues, inmediatamente la belleza de la naturaleza, hay motivo para sospechar en él, por lo menos, una disposición para sentimientos morales buenos» [21].

A diferencia de la belleza natural, de la belleza artística habría que excluir el interés moral, pues el sentimiento de placer que ella produce, indicando el acuer-

20. Es aquí, en su significado moral, donde se manifiesta, según Gadamer, el interés más profundo de Kant por la belleza; cfr. GADAMER, H.-G., *Verdad y Método,* Sígueme, Salamanca 1992, pp. 64 ss.
21. KANT, I., *KrU* § 42, pp. 205-206.

do entre el objeto juzgado bello y nuestras facultades, no manifestaría otra cosa que el encuentro del hombre con algo que él mismo ha producido, y no con una realidad, la naturaleza, distinta e independiente de él. La belleza artística puede ser superior a la natural en cuanto a la forma, pero no da origen a un interés moral inmediato. No será posible, en consecuencia, justificar el interés por la existencia de la belleza artística a menos que el origen del arte sea situado en alguna instancia natural presente en el hombre. El interés que la belleza natural despierta conduce a Kant a buscar en el hombre una facultad que manifieste el poder de la naturaleza, a introducir, en resumidas cuentas, el arte en la naturaleza. Por este motivo, la teoría kantiana de la creación artística es esencialmente la defensa de una facultad creativa en el hombre –el genio– a través de la cual la naturaleza reglamenta el arte. El genio no es otra cosa que una capacidad creativa innata, natural.

> «¿Qué aprecian más los poetas que el canto bello y fascinador del ruiseñor, en un soto solitario, en una tranquila noche de verano, a la dulce luz de la luna? En cambio, hay ejemplos de que donde no se ha encontrado ningún cantor semejante, algún alegre hostelero, para contentar a sus huéspedes, venidos a su casa para gozar del aire del campo, los ha engañado escondiendo en un soto a algún compadre burlón, que sabía imitar ese canto como lo produce la naturaleza (con un tubo o una caña en la boca); pero, conocido el engaño, nadie consentirá en oír largo tiempo esos sonidos, tenidos antes por tan encantadores, y ocurre lo mismo con cualquier otro pájaro cantor. Tiene que tratarse de la naturaleza misma o de algo que nosotros tengamos por tal, para que podamos tomar en lo bello, como tal, un *interés* inmediato, y más aún si hemos de exigir de los demás que también lo tomen en él»[22].

El arte no se debe confundir ni con la naturaleza ni con la ciencia. En el primer caso, porque los productos naturales no proceden de ninguna reflexión; en el segundo, porque el arte no es fruto de la sola reflexión racional. El arte procede de una actividad racional, pero no objetiva. No es posible determinar la intención o el fin de la producción artística. En la creación artística existe intención, finalidad, pero la adecuación al fin de una obra bella sin finalidad determinada puede proceder solamente de una capacidad humana que manifiesta un poder natural. Es evidente que el hacer artístico no es una actividad arbitraria, requiere alguna regla; a la vez, los juicios sobre la belleza artística no proceden de ninguna regla fundada, determinada por algún concepto. Las bellas artes no pueden concebir por sí mismas las reglas a las que someterse y, sin embargo, ninguna obra se considera artística si no es sobre la base de alguna regla precedente. Así pues, es la naturaleza la que, a través de las facultades del sujeto, determina las reglas del arte. Las bellas artes son posibles como producto del genio. El genio es, por lo tanto, la capacidad espiritual innata mediante la cual la naturaleza reglamenta el arte. La naturaleza, en el sujeto, sería el substrato suprasensible de toda facultad,

22. KANT, I., *KrU* § 42, p., 208.

aquello que subyace a todas ellas. Tal ley, dictada por la naturaleza a través del genio, es la ley de una subjetividad libre, el espíritu. El arte del genio representa, pues, según Kant, la capacidad de hacer comunicable el libre juego de las facultades cognoscitivas.

> «*Genio* es el talento (dote natural) que da la regla al arte. Como el talento mismo, en cuanto es una facultad innata productora del artista, pertenece a la naturaleza, podríamos expresarnos así: *genio* es la *capacidad espiritual* innata (*ingenium*) *mediante la cual* la naturaleza da la regla al arte» [23].

Según lo expuesto, se podría concluir afirmando que el interés que para Kant tuvo la belleza fue doble. Por una parte, se sirvió de ella para introducir aquella teleología que previamente había excluido de todo conocimiento teórico. La naturaleza, las cosas, se presentan ante nuestra mirada no sólo como la realidad necesaria, exenta de todo fin, sino como un mundo abierto a nuestro conocimiento, finalizado de algún modo en nosotros, aunque tal supuesta finalidad no pueda nunca ser demostrada. A través de la estética, Kant introduce aquello que primeramente había excluido de la filosofía. Además, la estética le sirvió para sostener el primado de la moral, garantizando en cierto modo la autonomía de la voluntad y, con ella, la posibilidad de la libertad tal como a su parecer sólo podía pensarse, es decir, desligada de cualquier vínculo con la naturaleza, pero, al mismo tiempo, misteriosamente presente en la naturaleza, precisamente porque existe una experiencia libre –estética– del mundo natural; en síntesis, la libertad de la experiencia estética encuentra su fundamento en la naturaleza misma. En cierto sentido, la autonomía de la estética de Kant se dirigía a preservar la autonomía de la moral.

2. La estética post-kantiana

El pensamiento de Kant señala el inicio de la estética moderna. *La Crítica del Juicio* no debe ser interpretada como una subjetivización de la estética; el intento de Kant era, por el contrario, dotar de valor universal al juicio estético. Y, sin embargo, no parece desacertado afirmar que en *La Crítica del Juicio* se encuentran las bases que condujeron a la filosofía posterior hacia una orientación subjetiva en su reflexión estética. *La Crítica del Juicio*, en efecto, contiene *in nuce* el desarrollo de la estética posterior, permitiendo llegar a soluciones a primera vista contrapuestas, es decir, a conclusiones tendentes al misticismo religioso, presentes en buena parte de los primeros autores románticos, o a conclusiones de carácter nihilista, en el sucesivo desarrollo del romanticismo y del pensamiento idealista. En la base de esta doble solución se encuentran la distinción kantia-

23. Kant, I., *KrU* § 46, p. 213.

na entre *noúmeno* y fenómeno y la pretensión de que sea la belleza, a través del genio, el instrumento revelador del fondo escondido de lo real. El espíritu del romanticismo alemán interpretará tal fundamento como la realidad verdadera, mientras que considerará el mundo perceptible y finito, el fenómeno, como una dimensión superficial y, en última instancia, irreal. Lo que para el romanticismo resulta, en definitiva, decisivo es precisamente aquello que no puede ser conocido, aquello que sólo el genio puede desvelar; pero justamente por tal motivo, ese trasfondo escondido e ignoto puede ser interpretado no sólo como el infinito substrato divino de lo real, sino también como el fruto ilusorio de la imaginación del sujeto.

No es fácil definir el romanticismo, ni resulta simple determinar con precisión qué pensadores inscribir en sus filas [24]. Se podría decir que el romanticismo es el espíritu que nació en una época marcada por eventos decisivos, tales como la Revolución Francesa (1789), y alimentado por varias influencias. «Pero todos estos factores tienen un mismo y secreto núcleo, que es dual: por una parte, la experiencia de una desorientación existencial, social, política, cultural y religiosa y, por otra, la incontenible nostalgia de una época en la que todos los aspectos de la realidad humana, vividos ahora como aspectos discordantes y dispersos, se integraban recíprocamente de un modo armónico y orgánico» [25]. El pensamiento crítico kantiano incide ciertamente en su configuración, pues la misma filosofía de Kant recoge y da forma, en el ámbito intelectual, al anhelo de libertad presente en Europa a fines del siglo XVIII. Kant desarrolla su pensamiento en plena atmósfera prerromántica, surgida en Alemania con la contribución del pensamiento de autores muy diversos entre sí, como Winckelmann (1717-1768), autor de una *Historia del arte de la antigüedad* muy influyente, Lessing (1729-1781), Herder (1744-1803), el joven Goethe (1749-1832) y el movimiento *Strum und Drang*.

Se suele aludir a la escuela romántica de Jena para referirse a un grupo de intelectuales que estudiaron en esta ciudad en torno a Fichte (1762-1814) en los años 1788-1806: los hermanos Schlegel –A. Wilhelm (1767-1845) y Friedrich (1772-1829)–, Novalis (1772-1801), L. Tieck (1773-1853) y E.T.A. Hoffmann (1776-1822). Pero las lecciones de Fichte fueron frecuentadas también por otros pensadores, como Schelling (1775-1354), que orientaron sus respectivos pensamientos hacia posiciones idealistas; en efecto, a estos años (1795-1796) pertenece el escrito conocido con el título *El programa sistemático más antiguo del Idealismo alemán*, cuyo autor es probablemente Hegel (1770-1831), quien se sirvió para su redacción de la colaboración de Schelling y de Hölderlin (1770-1834). Goethe constituye un caso peculiar, en cuanto en su pensamiento y en sus

24. Cfr. BOZAL, V., (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas,* La balsa de medusa, Visor, Madrid 1996, v. I, part. 2: *El movimiento romántico,* pp. 195-318.
25. SCHAEFFER, J.-M., *L'arte dell'età moderna. Estetica e filsofia dell'arte dal XVIII secolo ad oggi,* Il Mulino, Bologna 1996, p. 112.

obras se asoman de manera alterna las diversas formas en las que se manifestó el espíritu de su tiempo. Goethe puede ser considerado el representante por excelencia de la edad de oro de la cultura alemana.

Por otra parte, el espíritu romántico estuvo también presente con acentos e intensidad diversa, según la situación socio-política y la respectiva tradición cultural, en los demás países europeos. En todo caso, no faltó en ninguno de los diversos movimientos románticos un vivo interés por la estética, y se atribuyó a la belleza y al arte un cometido cultural de primer orden, a menudo aquél que anteriormente correspondía a la filosofía.

Como ya se ha señalado, el problema de fondo que se heredó de Kant fue la tensión entre *noúmeno* y fenómeno, entre libertad y naturaleza, entre infinito y finito, y su posible conciliación. Fichte, su primer gran discípulo y crítico, buscó reconducir la cosa en sí a la conciencia, al sujeto, para eliminar del pensamiento kantiano todo resto de dogmatismo, de dependencia del sujeto de cualquier principio extraño a él, y llevar de este modo a término la tarea de la filosofía crítica. Según Fichte, la aserción del objeto como cosa en sí, como *noúmeno*, debía ser considerada como una representación necesaria del yo, del sujeto. La tarea que Fichte se propuso fue precisamente la de reconstruir la historia de la conciencia y de reconducir la cosa en sí al yo, es decir, consentir que el yo descubriese detrás de toda objetividad su propia esencia, encontrándose de este modo consigo mismo y transformándose en autoconciencia. El absoluto, Dios, es concebido por Fichte como la unidad originaria, previa a la unidad escindida de su imagen, la conciencia, que en su esfuerzo por alcanzar el absoluto se comprende a sí misma como libertad, percibiendo a la vez que el absoluto permanecerá siempre incomprensible para el hombre.

Schelling, a diferencia de Fichte, en lugar de concebir el absoluto como el inaccesible punto de llegada del pensamiento, lo concibió como su punto de partida, presente y aprehensible intuitivamente en sus manifestaciones finitas, en particular a través de la experiencia estética. Para él, profundamente romántico, la naturaleza es la obra de arte en la que el infinito se revela; a diferencia de Fichte, la función de síntesis entre el sujeto y el objeto no correspondería al sujeto en cuanto autoconciencia, sino a la naturaleza en tanto que fundamento común de ambos. En la naturaleza el absoluto, que no debe ser entendido ni como sujeto ni como objeto, sino como la raíz indiferenciable de ambos, como actividad infinita, está presente en potencia; actividad que no es solamente energía, sino espíritu que adquiere conciencia de sí en el hombre. La historia no sería otra cosa que la progresiva y siempre incompleta revelación del absoluto, y el arte su manifestación más perfecta, precisamente porque encierra en unidad los dos polos, subjetivo y objetivo, libertad y naturaleza, que en el absoluto se identifican. Por este motivo, en cuanto manifiesta el infinito en sus obras finitas, el arte –infinito inconsciente que el genio lleva a la existencia procediendo más allá de su intención y, a veces, también en contra de ella– aparece al filósofo superior a la misma fi-

losofía; es el genio del artista el que capta la realidad tal como está presente en la idea eterna, el que penetra en el universo presente en Dios como absoluta obra de arte y eterna belleza.

> «El arte es para el filósofo lo más elevado, porque abre el santuario donde en eterna y originaria unión arde como una llama aquello que en la naturaleza y en la historia está separado, y aquello que en la vida y en la acción, como en el pensamiento, debe huir eternamente de sí. La visión que el filósofo artificiosamente construye de la naturaleza es para el arte la visión originaria y natural. Aquello que nosotros llamamos naturaleza, es un poema encerrado en caracteres misteriosos y admirables. Pero si el enigma se pudiera desvelar, entonces conoceríamos la odisea del espíritu (...). La filosofía tal y como ha sido generada y nutrida por la poesía en la infancia del saber, y con ella todas aquellas ciencias que con su mediación son conducidas a la perfección, una vez que alcancen su plenitud, como tantos otros ríos retornarán a aquel océano universal de la poesía, del que proceden» [26].

El romanticismo, en sus diversas versiones, representa la transposición estética del pensamiento de Fichte y, en un cierto sentido, el giro radical de la precedente filosofía crítica. Mientras el criticismo buscaba ascender a los principios que hacen posible el conocimiento, «con el romanticismo, en cambio, se pasa (o se retorna) a una cuestión completamente diferente, esto es a la cuestión del conocimiento del fundamento como tal, que es también el conocimiento del "trasfondo", de la realidad última» [27]. Los románticos ven en el arte, más que en la filosofía, el verdadero saber, el lugar de la verdad, porque es en el arte donde se manifiesta la plena reconciliación entre la necesidad de la naturaleza y la libertad del sujeto, entre lo finito y lo infinito. Si Kant busca con su estética entrelazar, en el sujeto, necesidad y libertad, para los románticos tal unidad pertenece a la corriente vital que lo abarca todo, que se hace consciente sólo en el hombre y que su arte expresa. De este modo, el arte –sobre todo la poesía– queda investido de una función ontológica. La manifestación misma de la naturaleza es pensada como un proceso poético que, en un cierto sentido, el arte vuelve a proponer.

> «Todos los sagrados juegos del arte no son más que imitaciones del infinito proceso lúdico del mundo, obra de arte en perpetua formación.
>
> Con otras palabras: toda belleza es alegoría y, dado el carácter inefable del más elevado, ésta sólo puede ser expresada alegóricamente.
>
> Por eso los misterios más íntimos de las artes y de las ciencias son propiedad de la poesía. De ella ha brotado todo y a ella debe tornar. En un hipotético estado ideal del hombre se daría sólo poesía, es decir, arte y ciencia serían todavía una

26. SCHELLING, F.W.J., *Sistema dell'idealismo trascendentale,* Laterza, Bari 1965, Sección sexta, § 3, Corolario, pp. 301-302.
27. SCHAEFFER, J.-M., *L'arte dell'età moderna, op. cit.,* p. 129.

misma cosa. En nuestro estado actual sólo el auténtico poeta es un hombre ideal y un artista universal»[28].

El arte adquiere así un papel central y se concibe sobre todo como expresión, no ya como imitación. El arte se transforma en creación y revelación, epifanía, el lugar de la manifestación del infinito, de aquello que, de otro modo, permanecería oculto, sin anular sin embargo la diferencia, sin negar la trascendencia de la verdad. El arte adquiere en el romanticismo las líneas de una totalidad orgánica, desarrollada armónicamente en el curso de la historia. Si para los románticos la obra de arte da testimonio de la presencia del infinito en lo finito, manifiesta al mismo tiempo su infinita trascendencia, más allá de la continua generación de formas finitas destinadas a su autodestrucción. La relación entre finito e infinito y la salvaguardia de la verdad en el tiempo y desde el tiempo continuarán ocupando a los filósofos idealistas. La vida humana, como el hacer artístico, no deberá pretender copiar un modelo exterior, sino poner de manifiesto su potencialidad interior, que manifestándose, al mismo tiempo, se constituye. El hombre, como el artista, debe seguir su propia interioridad, su propia originalidad; más que en su capacidad racional, la dignidad del hombre reside ahora en su hondura interior y en su capacidad expresiva, en su poder de expresar y articular un fondo nunca explorado del todo, en su imaginación creativa.

El arte romántico, y no solamente las composiciones poéticas de los filósofos alemanes, expresa muchas de estas ideas. La armonía y la serenidad propias del clasicismo son reemplazadas ahora por elementos ocultos y misteriosos, por visiones imaginarias y oscuras, por la nostalgia de tierras lejanas y exóticas, por la emotividad, la pasión y el sentimiento, la fuerza de la libertad y de la naturaleza, el anhelo de infinito, la atracción por lo inmenso y lo excesivo... Pintores como Goya (1746-1828), C.D. Friedrich (1774-1840), W. Turner (1775-1851), W. Blake (1757-1827), Th. Géricault (1791-1824), E. Delacroix (1798-1863)... dejan en sus composiciones clara huella de la sensibilidad propia del romanticismo.

3. G.W.F. Hegel

a) *Introducción*

Cuando se estudia la estética de Hegel el punto de referencia habitual es el texto preparado por su discípulo H.G. Hotho y publicado póstumamente en dos volúmenes, en los años 1835 y 1838, con el título de *Lecciones de Estética*. Hotho utilizó en su redacción algunos cuadernos escritos por el mismo Hegel para

28. Schlegel, F., *Diálogo sobre la poesía,* en Ídem, *Obras Selectas,* Fundación Universitaria Española, Madrid 1983, p. 89.

preparar sus lecciones, sus apuntes y los de otros oyentes de los diversos cursos de estética dictados por Hegel, primero en Heidelberg (1818), y luego en Berlín, en los años 1820-21, 1823, 1826 y 1828-29. La diversidad del material y la peculiar forma en la que Hegel preparaba sus lecciones obligaron a Hotho a utilizar, sobre todo, los manuscritos de los oyentes, organizándolos con el propósito de dotar al conjunto de una forma unitaria e íntegra. Este texto, muy bien recibido en el momento de su publicación, con el pasar del tiempo ha sido criticado a causa de la dificultad que presenta para discernir el pensamiento propio de Hegel de los añadidos introducidos por su discípulo. En las páginas siguientes seguiremos el esquema de su curso del año 1823, aunque la mayoría de los textos citados, por razones prácticas, proceden de la edición póstuma editada por Hotho[29].

Como es sabido, la filosofía de Hegel es rigurosamente sistemática; por este motivo, no es posible acceder a una parte de ella sin tener en cuenta, al menos en sus líneas generales, la totalidad de su pensamiento[30]. La verdad existe, para Hegel, sólo en el sistema, en la totalidad desarrollada y organizada, porque cada uno de sus momentos encuentra su cumplimiento, y su verdad, en el sucesivo; no es posible comprender la estética de Hegel aislándola del resto de su filosofía. Por lo tanto, antes de analizar el contenido de las *Lecciones de estética* del año 1823, nos detendremos brevemente en el puesto que ocupa la estética en el sistema hegeliano, pero sin perder de vista su marco filosófico y cultural. La presencia de la estética en la filosofía de Hegel, y los numerosos cursos que dedicó a su exposición debe ser entendida, en efecto, teniendo en cuenta la precedente propuesta kantiana y las sucesivas críticas de Fichte y de Schelling, así como el clima romántico ya descrito. La estética de Schelling contenía en germen algunas de las principales ideas desarrolladas en las *Lecciones* de Hegel. Los problemas que interesaron a Hegel son los mismos de los que se ocuparon Fichte y los filósofos románticos: el absoluto, la unidad entre objeto y sujeto, el devenir de la conciencia hacia la autoconciencia, la importancia de la historia, del arte y de las creaciones culturales como lugares de manifestación del absoluto, la trascendencia y la inmanencia de Dios... Por otra parte, la centralidad que Hegel atribuye a la belleza y al arte es compartida por el Romanticismo de su tiempo, al que Hegel se sintió ligado sobre todo en su juventud. El texto antes señalado, *El programa sistemático más antiguo del Idealismo alemán,* incluía entre sus proyectos, como reacción al racionalismo moderno, el desarrollo de una filosofía estética, porque

29. Los textos de las *Lecciones de Estética* de las páginas siguientes están tomados de G.W.F. HEGEL, *Lecciones de Estética,* Ediciones Akal, Madrid 1989. En algunos casos, sin embargo, he preferido el texto de las *Lecciones* de 1823, procedente también de los apuntes de Hotho; en la referencia a tales textos señalo el año de las *Lecciones* y las páginas de la edición italiana –que yo sepa, no existe traducción española– que he seguido al redactar estas páginas: G.W.F. HEGEL, *Lezioni di estetica,* Laterza, Roma-Bari 2000.

30. Como introducción al pensamiento de Hegel, cfr. COLOMER, E., *El pensamiento alemán. De Kant a Heidegger,* v. II: *El idealismo: Fichte, Schelling y Hegel,* Herder, Barcelona 1995[2]; sobre su estética, cfr. MENÉNDEZ PELAYO, M., *La estética del idealismo alemán,* Rialp, Madrid 1954.

«el filósofo debe poseer tanta fuerza estética como el poeta. (...) La filosofía del espíritu es una filosofía estética»[31]. Entre la estética de Hegel y la de los románticos de Jena se puede señalar una íntima afinidad y, al mismo tiempo, una oposición irreductible. «Íntima afinidad en lo que respecta a la función de revelación ontológica que se le asigna al Arte, como también en lo que se refiere al proyecto de una definición valorativa del Arte; oposición irreductible, en cambio, si consideramos la jerarquía entre el Arte y la filosofía»[32].

Hegel considera contradictorio detenerse, como hizo Kant, en el acto de conocer renunciando al conocimiento del objeto; quedarse en la dimensión subjetiva del conocimiento y dejar ignota la cosa en sí significa renunciar a su tarea más importante. Por otra parte, si Kant hubiese sido coherente con su decisión, debería haber renunciado a la cosa en sí como algo inexistente, puesto que atribuir existencia al *noúmeno* implica afirmar un cierto conocimiento del mismo. Hegel quiere demostrar que no es posible admitir el *noúmeno*, la cosa en sí, si no se la reconoce como cosa también en nosotros. Comprender y reconocer los límites del propio conocimiento, como pretendió Kant, significa situarse más allá de tales límites; Kant mantiene, sin embargo, su pensamiento en el nivel de la finitud, en el plano del intelecto que distingue y separa. Hegel quiere elevarse al plano de la vida infinita de la razón, al nivel de la conciencia absoluta, donde lo racional se identifica con lo real, donde nada puede ser externo a la conciencia. Hegel, como Schelling, considera que el punto de partida del pensamiento debe ser el absoluto, el todo, la razón. No comparte, sin embargo, el modo en que Schelling concibió la identidad; para Hegel, la identidad absoluta debe incluir en su seno la diferencia, lo finito, y por este motivo lo finito será siempre algo más que finito; lo finito debe ser entendido como un momento del despliegue de la vida del infinito, como parte de un movimiento que supera su propio límite. De este modo, la razón humana es más que finita, en cuanto vehículo a través del cual el absoluto se realiza en el hombre, en su pensamiento y en su historia. El absoluto no es, por lo tanto, la unidad abstracta que se esconde más allá de toda finitud y de todo saber, sino la totalidad concreta que se despliega como naturaleza y como espíritu.

Hegel critica a Fichte por no haber logrado reconciliar lo finito y lo infinito, por no haber realizado la identidad de sujeto y objeto. El absoluto no es, como en el pensamiento clásico, una sustancia, pero tampoco solamente un concepto; el absoluto es para Hegel, a la vez, sujeto y concepto. De esta manera, Dios pierde su apariencia de sustancia exterior, de trascendencia absoluta respecto a la conciencia, al mismo tiempo que lo finito pierde, respecto a Dios, su aspecto de sustancia ontológica. Solamente existe lo infinito, pero no se hace visi-

31. HEGEL, G.W.F., *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus,* en ÍDEM, *Werke. 1, Frühe Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1974, p. 235; es obvio que se trata de un texto juvenil, cuya paternidad no es, por otra parte, del todo segura; probablemente Hegel no habría sostenido esta afirmación en la fase más madura de su pensamiento.

32. SCHAEFFER, J.-M., *L'arte dell'età moderna, op. cit.,* p. 229.

ble sino en el seno de lo finito; del mismo modo, sólo lo finito existe, pero en él está presente lo infinito en el acto por el que lo finito trasciende a sí mismo. Lo infinito, Dios, no es para Hegel ni trascendencia absoluta ni totalidad inmediata; Dios es espíritu, la verdad no sólo en cuanto sustancia, sino también en cuanto concepto. La tarea del filósofo es introducirse en el proceso de la razón absoluta, penetrar en el saber absoluto y reconstruir el proceso en su despliegue. La ley de tal proceso, el ritmo de la razón que regula cada movimiento, es siempre dialéctica, triádica y circular: en sí, fuera de sí y para sí. Hegel considera llegado el momento de que la razón conozca, con el saber filosófico, la misma sustancia divina, y se transforme en razón auténtica. El pensamiento humano será verdadero sólo de medida en que sea capaz de reproducir el pensamiento creativo del absoluto, de Dios; podrá conseguirlo si sabe moverse dialécticamente, porque tal es el ritmo del ser y del pensar, que se condensa y se hace objetivo en una serie de figuras que constituyen el mundo y su historia. Por medio de tales objetivaciones, la razón absoluta se vuelve hacia sí misma y se conoce como tal. Solamente la dialéctica, el pensamiento que se mueve a través de la negación, es capaz de aferrar y de expresar el movimiento reflexivo del absoluto. Dialéctica ascendente, desde la conciencia hacia el absoluto; y dialéctica descendente, desde la Idea absoluta a las formas en las que se manifiesta. La ascensión del hombre hacia el absoluto ha sido, además, facilitada por el descenso al mundo de la divinidad, porque, como enseña el dogma cristiano que Hegel utiliza en función de su sistema, el absoluto se hizo hombre. Dios, para llegar a ser para-sí, necesita del devenir del mundo y de la historia, pues sin su mediación, sin salir de sí y hacerse otro respecto de sí, no podría retornar a sí y alcanzar su identidad. El pensamiento de Hegel puede entenderse como la expresión y la realización de Dios en el mundo y, al mismo tiempo, como la expresión y la realización del pensamiento humano. La filosofía perfecta, afirma Hegel, en tanto genuina obra de arte, contiene en sí la totalidad.

Hegel se sitúa, por lo tanto, al nivel de la razón, en la que sujeto y objeto se identifican, donde confluye y desde donde dimana la compleja trama de relaciones que el mundo presenta. La tarea de la filosofía consiste en pensar el mundo en su conjunto y en su devenir histórico, conciliando el pensamiento consigo mismo, permitiendo que se desvele como pensamiento absoluto que, pensando, pone las cosas. Se trata, por lo tanto, de insertarse en la trama de lo real para descubrir la necesidad y la racionalidad en él presentes; de este modo, lo real es reconducido al concepto. El proceso interno de la reflexión no es, por lo tanto, independiente del proceso de la realidad en su devenir. La realidad está llena de coherencia y de sentido y, por este motivo, puede y debe ser dominada por el pensamiento; la dialéctica debe descubrir y hacer patente la profunda racionalidad de lo real, presentar la realidad tal como es: transparente al pensamiento. Todo esto permite comprender porqué, en el pensamiento de Hegel, la verdad no existe sino en el sistema, en la totalidad desarrollada y organizada; la verdad es el desarrollo dialéctico en su totalidad, el resultado en su devenir. Más que a las

afirmaciones aisladas, debe atribuirse importancia a la totalidad del proceso de la reflexión; el concepto incluye el movimiento acabado de la reflexión.

El proceso reflexivo se inicia en la certeza sensible y concluye en el saber absoluto, y es estudiado por Hegel en la *Fenomenología del Espíritu* (1807); es el camino ascendente desde la conciencia singular hasta la autoconciencia. En la *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas* (1817), por el contrario, expone el camino de descenso; el absoluto y su despliegue sistemático, en la *Lógica*, en la *Filosofía de la Naturaleza* y en la *Filosofía del Espíritu*. Hegel se ocupa de la estética no sólo en las lecciones de Berlín, sino también en estas obras mayores. En ambas se refiere a la estética cuando expone, desde la perspectiva propia de cada obra, la vida del espíritu. La *Filosofía del Espíritu*, tercera parte de la *Enciclopedia de las Ciencias Filosóficas,* es la ciencia de la Idea que, a partir de su ser en otro, regresa a sí; se divide, como todo en el sistema hegeliano, de modo triádico, ocupándose del espíritu en sí –subjetivo–, del espíritu en su exterioridad –objetivo– y del espíritu para sí –espíritu absoluto–. Este último vuelve a dividirse en otros tres momentos: arte, religión revelada y filosofía. Cada una de estas partes constituye una especie de círculo cerrado, basado en los círculos anteriores.

En la *Fenomenología* Hegel pretende elevar la experiencia al nivel de la ciencia, llevarla hasta la transparencia del concepto, encerrar en éste la casi infinita experiencia humana. Superadas las primeras etapas, la conciencia va madurando progresivamente hasta transformarse en espíritu absoluto. En tal camino ascendente, la conciencia individual se abre a la experiencia colectiva; las nuevas figuras de la conciencia serán ahora también figuras del mundo, figuras de la comunidad. El camino hacia la liberación del espíritu pasa a través de la cultura. Es aquí cuando el espíritu reviste la forma del arte y de la religión, antes de alcanzar su forma definitiva: la de la filosofía. En esta obra, sin embargo, el arte no está separado de la religión, sino que constituye más bien un momento esencial de ésta: la religión del arte, que históricamente coincide con la religión de la Grecia clásica. La religión es la autoconciencia del espíritu bajo la forma de la representación; es la revelación y la manifestación del espíritu a sí mismo: el espíritu se vuelve autoconciencia, pero sin alcanzar todavía la forma que corresponde a su contenido; para lograrlo será necesario superar esta etapa y alcanzar el saber absoluto.

Las tres figuras de la religión son, para Hegel, la religión de la naturaleza, la religión del arte y la religión absoluta o manifiesta: el cristianismo. La religión del arte es la griega, en la que el antiguo artesano, transformado en artista, se hace capaz de expresar el feliz equilibrio de una humanidad perfecta en su finitud. Es el arte absoluto, porque es capaz de manifestar sensiblemente el absoluto. El arte precedente, el egipcio, no sería arte verdadero, pues no procede de la autodeterminación del espíritu. En el arte griego, en cambio, el espíritu se reconoce como tal, es consciente de lo absoluto presente en lo humano; por este motivo lo representa como divino. Después de Grecia, con la aparición del cristianismo, el arte absoluto ya no es posible, pues el espíritu ha alcanzado, en Cristo, su repre-

sentación más alta, dejando atrás el arte; Cristo no es un hombre que representa a Dios, sino la presencia misma de Dios. La plenitud del misterio cristiano hace insuficiente su representación artística, que debe ceder el paso a la presencia real de Dio en el hombre, a Cristo.

La religión revelada es el inicio de un nuevo camino en el que la conciencia descubre de un modo nuevo su relación con lo divino y progresa hacia el cristianismo; el espíritu se sabe a sí mismo como espíritu. El hecho fundamental de la religión revelada es la encarnación de Dios, interpretada por Hegel más como un fenómeno especulativo que como verdadero hecho histórico. En la encarnación de Cristo el espíritu existe como autoconciencia, como hombre real, no ya como su representación. La encarnación sería la auténtica verdad de Dios, donde alcanza su propia esencia. En Cristo la religión absoluta se hace explícita; en Él se hace patente que la naturaleza divina alcanza la autoconciencia en el hombre. En la religión absoluta, lo que la comunidad cristiana reconoce en la representación, en Cristo, coincide con lo que la filosofía sabe en el espíritu. Si el arte griego es el arte absoluto, más allá del cual el arte no puede proceder, el cristianismo es la religión absoluta, porque no es posible elevarse más allá como religión; al mismo tiempo, el cristianismo es la religión revelada, porque Dios se manifiesta tal como es, es decir, como espíritu que es esencialmente autoconciencia. En la representación religiosa, sin embargo, Dios no ha alcanzado todavía la forma de concepto, del sí mismo que en su realidad inmediata es pensamiento, universalidad separada; Dios solamente es cognoscible como espíritu en el saber especulativo. El contenido de la fe cristiana debe ser, por lo tanto, mediado por el pensamiento y elevado así a la universalidad del concepto. La última figura del espíritu es el saber absoluto, en el que el espíritu se conoce a sí mismo en su figura, como espíritu, y no, como en la religión, de modo representativo.

De esta manera el movimiento alcanza su término y el contenido adquiere la forma que le corresponde: el espíritu es autoconsciente de todo el pasado, pero como su propio concepto, no como una realidad separada y ajena. El saber absoluto se apropia conscientemente de todo aquello que la conciencia ha aprehendido en su largo devenir, con la novedad de que ahora la forma conceptual se ejerce sobre la totalidad del desarrollo.

b) Lecciones de Estética *de 1823*

Después de esta breve introducción al pensamiento hegeliano pasamos a examinar su curso de estética de 1823. Hegel dividió el curso en una *Introducción* y dos partes, una *general* y otra *especial*. En la *parte general* trata de la cuestión de la belleza en general y de las formas universales del arte: simbólica, clásica y romántica o cristiana; en la *parte especial* estudia cada una de las artes: arquitectura, escultura, pintura, música y poesía. Siguiendo su modo habitual de proceder, Hegel inicia sus *Lecciones* asentando las bases para el desarrollo posterior, recor-

dando los conceptos generales y el puesto que la filosofía del arte ocupa en su sistema filosófico. Hegel advierte desde el inicio que no es posible olvidar los presupuestos filosóficos, fundamento de su discurso estético, tratados científicamente en otras obras, si bien en estas *Lecciones* afronta la cuestión como si se tratase de un saber en sí mismo, es decir, sin desarrollar todo lo que está presupuesto. La misma estructura y el hilo de las lecciones hacen a menudo referencia a lo que Hegel ya ha dicho sobre el arte y la belleza en otras obras; tanto la distinción de las formas universales del arte, como la diferenciación de las diversas artes, aparecen, en efecto, como etapas sucesivas de la progresiva comprensión de esta figura del espíritu absoluto.

En la *Introducción* Hegel desea demostrar la necesidad de una filosofía del arte e indicar el modo en el que deberá ser articulada. Con este propósito recuerda el puesto del arte en el proceso del espíritu hacia el saber absoluto y su superioridad respecto a la naturaleza, pero sin poder considerarlo la más alta expresión del espíritu; hay una existencia más profunda de la Idea que lo sensible no puede expresar; es el contenido propio de la religión y de la filosofía. Si la filosofía siente la necesidad de reflexionar sobre el arte, es porque el momento en el que el arte era considerado la máxima expresión de la Idea ha sido ya superado.

La posición del arte respecto a la naturaleza es clara para Hegel, y de ello depende su consideración de la estética como filosofía del arte. Como ya había anticipado Schelling, la estética debe ocuparse solamente de la belleza artística, considerada superior a la belleza natural. El motivo de tal superioridad es su carácter espiritual; en el arte, el espíritu sobrepasa la naturaleza, porque en la obra artística su presencia es consciente y no, como en la naturaleza, simple exterioridad sensible. En el arte el espíritu se percibe a sí mismo a través de la materia sensible, superando, sin embargo, como en la religión, la particularidad de la materia. La verdad del cuerpo humano, por ejemplo, se hace manifiesta en la escultura clásica, que lo idealiza y libera de toda imperfección ligada a la contingencia biológica; es en la escultura clásica, en el arte, donde se revela la verdad del cuerpo biológico humano, aquello que no manifiesta su condición física, esto es, ser una objetivación del espíritu. La obra de arte es la verdad de la realidad sensible. Por este motivo para apreciar el arte no basta, como afirmaba Kant, ni el sentimiento ni el gusto, porque el arte se dirige al espíritu, que no puede detenerse en su dimensión sensible. A diferencia del deseo, y en modo análogo a la inteligencia, el interés artístico busca lo universal, dejando libres los objetos que considera. Aquello que el arte permite contemplar no es el objeto en su realidad material, ni la idea pura y general, sino el aparecer de la verdad, algo ideal. El arte está situado, por lo tanto, a mitad de camino entre lo sensible como tal y el pensamiento puro; pone en juego los sentidos ideales, vista y oído, cuya materia es lo sensible espiritualizado o lo espiritual sensibilizado.

> «En la obra de arte lo sensible mismo es a su vez algo ideal (*Ideell*), pero que, no siendo lo ideal del pensamiento, al mismo tiempo se da todavía exteriormente

como cosa (...). De este modo, en el arte se *espiritualiza* lo sensible, pues en él lo *espiritual* aparece como sensibilizado»[33].

El artista, en consecuencia, no debe imitar los productos de la naturaleza, sino presentar algo que procede del espíritu, hacer intuitivo aquello que se encuentra en el espíritu humano, presentar sensiblemente la unidad de lo ideal y lo real. Para alcanzar tal propósito, configurar sensiblemente el contenido espiritual, deberá recurrir a la fantasía. El verdadero artista, el genio, es aquél que sabe unir, mediante su fantasía, la espiritualidad con la naturalidad, hacer presente lo espiritual en figura natural.

«La tarea y el fin del arte consisten en presentar ante nuestro sentido, nuestro sentimiento e inspiración todo lo que tiene lugar en el espíritu humano»[34].

De este modo, presentando bajo un aspecto sensible lo que agita la profundidad del corazón humano, el arte revela la verdad. En este punto, y para comprender mejor la relación entre el arte y la verdad, así como la idea de belleza y su vinculación con el arte, puede ser oportuno introducir algunas aclaraciones. El arte, como la religión y la filosofía, pertenece a la esfera del espíritu absoluto, de la verdad; las diferencias entre estas tres formas del espíritu proceden del diverso modo en el que conducen a la conciencia un objeto que es idéntico para los tres: el espíritu. La misión del arte es representar en modo sensible un contenido, el concepto, el espíritu; alcanzar plenamente tal propósito, lograr la perfección del arte, la realización de su ideal, significa para Hegel conseguir la perfecta unidad entre la forma sensible, individual y siempre concreta, y su contenido, que deberá ser también concreto. Contenido del arte es, en efecto, el concepto, el espíritu, principio plenamente concreto, porque contiene en sí de modo reconciliado, armónico, todas las determinaciones que aparecen en la realidad finita en su exterioridad y diferencia; totalidad absoluta, universalidad subjetiva, que contiene en unidad toda determinación. El concepto es a menudo identificado con la Idea, si bien Hegel define la Idea como la unidad del concepto y la realidad, como la realización efectiva del concepto. El arte debe, pues, hacer presente sensiblemente el concepto, hacer accesible a la contemplación humana, a través de una forma sensible, la Idea. El arte hace presente la Idea por medio de la belleza; más aún, haciendo efectiva la belleza el arte trasluce la Idea. La Idea como tal, absoluta, no coincide, sin embargo, con la idea de la belleza artística, que tiene una realidad individual; la belleza no es más que una forma particular, que Hegel llama ideal, de exteriorizarse y representarse la verdad, la Idea absoluta.

En su camino hacia una verdad siempre más alta, y antes de llegar a su verdadero concepto, el espíritu debe atravesar diversas etapas mediante las cuales

33. HEGEL, G.W.F., *Lecciones de Estética, op. cit.*, p. 32.
34. *Ibid.*, p. 37.

adquiere conciencia de sí; a la evolución del contenido corresponde la evolución de la representación artística. En este sentido, teniendo en cuenta los distintos modos en los que Dios ha sido concebido históricamente, Hegel señala su diversa determinación en las religiones griega y cristiana. A diferencia del abstracto Dios hebreo, el Dios griego es individual, pero sin la concreción propia del Dios cristiano; el Dios griego es sujeto en general, pero no espíritu.

> «El dios griego no es abstracto sino individual y próximo a la figura natural, el cristiano es también, por cierto, personalidad concreta, pero como espiritualidad *pura,* y debe ser sabido como *espíritu* y en el espíritu» [35].

Correspondientemente con la diversa determinación del contenido, con la consecución o no de su verdad, su forma sensible –como veremos– será también diversa y, en algunos casos, inadecuada para la representación artística del contenido. Solamente en la perfecta unidad entre la forma y el contenido, la representación realizará el ideal de la belleza artística.

Determinadas las condiciones propias del arte, Hegel señala las formas generales en las que el arte se ha desarrollado, es decir, los modos en los que su contenido –el espíritu– ha sido expresado sensiblemente. Tales formas son tres: simbólica, clásica y romántica. La historia del arte reflejaría la búsqueda por parte del espíritu, en su avanzar progresivo hacia la propia autodeterminación, de la forma capaz de expresarlo. En su primera fase, a causa de la indeterminación del contenido, el arte no logra conseguir la forma adecuada para expresarlo. El arte oriental o simbólico no encuentra ninguna figura sensible capaz de representar lo divino, que todavía es percibido de modo abstracto e indeterminado; lo hace utilizando formas inmediatas y naturales, que debe forzar y desfigurar, exagerando sus dimensiones, y que, en todo caso, permanecen externas e indiferentes al contenido. Es un arte imperfecto que busca, sin encontrarla, la expresión adecuada a su contenido; es un arte simbólico.

La segunda forma de arte, el arte clásico, alcanza la perfecta adecuación entre forma y contenido.

> «[En la forma artística clásica] se elimina la doble deficiencia de la simbólica. La figura simbólica es imperfecta (...) y por ello el acuerdo entre significado y figura debe resultar siempre deficiente y él mismo sólo abstracto (...). Sólo la forma clásica ofrece la producción y la intuición del ideal perfecto y presenta a éste como efectivamente realizado» [36].

El contenido es lo espiritual concreto, cuya representación propia es la figura humana porque solamente el hombre representa lo espiritual; el espíritu tiene existencia temporal sólo en el hombre.

35. HEGEL, G.W.F., *Lecciones de Estética, op. cit.,* p. 54.
36. *Ibid.*, p. 58.

La tercera forma de arte es la romántica o cristiana que, en un cierto sentido, supone un retorno al precedente arte simbólico, pues se produce de nuevo una escisión entre forma y contenido; esta vez, sin embargo, se verifica también un evidente progreso, porque tal inadecuación evidencia la tendencia del espíritu a superar el arte mismo como su forma de expresión.

> «La forma artística clásica ha alcanzado la cima a la que puede llegar la sensibilización del arte, y si algún defecto tiene, éste no es sino el arte mismo y el carácter limitado de la esfera artística»[37].

El arte cristiano se coloca, por lo tanto, a un nivel superior respecto al arte clásico, pero debe renunciar a su condición de verdadero arte, pues ya no puede pretender realizar la unidad entre lo divino y lo humano; tal unidad la realiza ahora la persona de Cristo. Mientras en el arte clásico la unidad entre forma y contenido se producía solamente en la imagen, en el cristianismo tal unidad, alcanzada de modo espiritual, se separa de lo sensible; la representación artística ya no es necesaria, se convierte en un accesorio del que se podría prescindir.

La determinación de estas diversas esferas del arte es también producto de un proceso, en el que ellas mismas adquieren existencia de modo progresivo, realizando la verdad de su concepto; el paso de una figura a otra se verifica a través de los diversos tipos de arte; desde la arquitectura, expresión típica del arte simbólico, a la escultura, manifestación propia del arte clásico. En el proceso de adecuación entre forma y contenido, en la medida en que el Dios lejano y abstracto, externo a la forma que lo representa, va adquiriendo la forma humana correspondiente a su contenido, la arquitectura se acerca a la escultura. La escultura expone la misma figura divina; Dios habita en la materia.

> «Forma y contenido son absolutamente una y la misma cosa, ningún lado prevalece, el contenido determina la forma, y la forma el contenido; unidad en pura universalidad»[38].

Tal unidad es nuevamente lacerada por el arte romántico, en el que tanto el contenido como la forma tienden a dividirse, a particularizarse. El espíritu, liberado de su inmersión en la exterioridad de la forma sensible, se divide en la indeterminada multiplicidad de la subjetividad. La ruptura de la unidad entre la forma y el contenido más que un retroceso, significa, como siempre en el movimiento dialéctico, la consecución de una unidad superior, esta vez entre un contenido particularizado, no el Dios griego, sino el espíritu individualizado, la particularidad subjetiva de los sentimientos, y una materia expresiva capaz de reflejar en su particularidad los múltiples matices de la subjetividad que expresa. El arte ro-

37. HEGEL, G.W.F., *Lecciones de Estética, op. cit.*, p. 59.
38. ÍDEM, *Lecciones 1823*, *op. cit.*, p. 39.

mántico se manifiesta a través de la pintura, la música y la poesía, que representan una creciente profundización en la subjetividad y una correspondiente particularización de la materia a través de la cual se exterioriza.

> «Es ésta, sin embargo, una unidad más íntima, que entra por entero en el aspecto subjetivo, y que, en la medida en que forma y contenido deben particularizarse e idealmente ponerse, sólo tiene lugar a expensas de la universalidad objetiva del contenido así como de la amalgama con lo inmediatamente sensible» [39].

Señalados en la *Introducción* el concepto de arte y sus formas universales, Hegel dedica la *parte general* de las lecciones a explicar la belleza como ideal y su superioridad sobre la naturaleza, así como a desarrollar las formas universales del arte. En síntesis se podría decir que el concepto contiene en unidad toda diferencia, pero las diferencias subsisten en él todavía sin existencia propia; la totalidad concreta y viviente, la verdad de todo lo real pertenece a la Idea, que se exterioriza primero en la naturaleza, desde las formas más simples hasta la figura humana, pero sin expresar la vida misma de la Idea, la unidad del concepto y de la realidad. La Idea no es solamente el conjunto de las formas contenidas en un punto, sino también el proceso de su despliegue. Es necesario superar la objetividad de la naturaleza y llegar a la subjetividad del espíritu, o mejor, a la unidad objeto-sujeto. En la naturaleza no puede encontrarse más que un signo, una premonición del concepto, pero no se puede conocer la conexión interior de aquello que en él se encuentra; la naturaleza no es capaz de expresar la vida del espíritu. La imperfección de la belleza natural permite comprender la necesidad de la belleza artística, en la que la Idea se hace efectivamente real, subsistente en la materia en conformidad a su concepto; la Idea pasa a la existencia, se vuelve ideal. Si en los seres vivos, cuya vida depende de factores externos, sin poder nunca desvincularse de la banalidad de lo cotidiano, no se hace evidente la libertad del espíritu, en el arte, por el contrario, se muestra su vitalidad y libertad, adaptándose el concepto a su manifestación sensible. Ésta es la tarea del arte: manifestar la totalidad que corresponde al concepto, transformar la apariencia para que pueda manifestar la infinidad del espíritu. El arte lleva a su extrema posibilidad la exterioridad presente en la naturaleza.

> «La realidad de lo bello artístico deriva, por tanto, de las carencias de la realidad efectiva inmediata, y su tarea debe hacerse de tal modo que esté llamado a representar la apariencia de la vitalidad y, primordialmente, de la animación espiritual también exteriormente en su libertad, y a hacer lo externo conforme a su concepto (...). Este terreno es el arte y su realidad efectiva ideal» [40].

La misma lógica sirve para comprender aquel concepto particular que es la belleza. En el concepto, en tanto unidad objetiva y subjetiva de universalidad,

39. Hegel, G.W.F., *Lecciones de Estética, op. cit.*, p. 64.
40. *Ibid*. p. 113.

particularidad y singularidad, está presente todo concepto. El de la belleza se realiza en el arte clásico –«en el arte clásico se realiza el concepto de lo bello; no podrá haber nada más bello» [41]–, pero el reino de la belleza es todavía imperfecto para manifestar la riqueza del concepto.

> «Si la idea de lo bello se concibe como (...) espíritu, para sí mismo libre, entonces ya no se halla completamente realizada en la exterioridad (...) puesto que su contenido exige, debido a su libre espiritualidad, más de lo que la representación puede ofrecer en lo exterior y corpóreo» [42].

Tal interioridad subjetiva se comprende a sí misma como identidad infinita, que huye del arte para convertirse exclusivamente en objeto del pensamiento. Una etapa de tal huida está constituida por la forma del arte romántico, en el que la figura del hombre contiene en sí, en Cristo, la divinidad.

Hegel dedica la *parte especial* de sus *Lecciones* al estudio de las diversas artes. Hasta este momento se ha ocupado de la determinación universal del arte, de su definición como ideal, así como de sus determinaciones particulares según la especificación de su contenido en las tres formas señaladas: simbólica, clásica y romántica. Sólo el arte clásico realiza el ideal del arte. En las páginas sucesivas Hegel se ocupa de las determinaciones individuales del arte, es decir, de los modos en los que el arte y su particular especificación histórica se han encarnado en una determinada materia. Como ya se ha anticipado, cada una de las artes se presenta según la progresiva interiorización del material sensible y según la progresiva concreción del contenido espiritual; de la materia inerte, en la arquitectura, a la pura interioridad subjetiva del sonido, en la música, y de la palabra, en la poesía. En esta parte de la estética aparece con más evidencia la dificultad de reconducir el arte a sistema, de estructurar como un todo orgánico los diversos niveles –particulares y singulares– en los que Hegel considera que el arte se ha determinado históricamente. Los problemas surgen de la pretensión de adaptar la interpretación histórica del arte, siguiendo la teoría de las tres formas de arte, al análisis de las formas visibles en las que, según la materia empleada, el arte se realiza. Hegel parece querer superar tales dificultades recurriendo a dos paradigmas diversos del arte, es decir, al ya señalado, que entiende el arte como unidad de lo sensible y de lo espiritual, y a aquél que, en cambio, centra la atención en el contenido. El primer paradigma se realiza de modo perfecto en la escultura clásica; el segundo, en cambio, lo cumple la poesía. Y esto porque solamente la poesía, en sus diversas formas, manifiesta el comportamiento humano, aquello que más íntimamente agita el corazón del hombre, donde lo divino se vuelve singularidad concreta en su existencia intramundana.

El arte se sitúa, según Hegel, entre el pensamiento y la sensibilidad. A través del arte el espíritu se relaciona libremente con los objetos, los contempla utilizan-

41. HEGEL, G.W.F., *Lecciones 1823*, *op. cit*., p. 174.
42. ÍDEM, *Lecciones de Estética, op. cit.,* p. 223.

do los sentidos teoréticos, vista y oído. Según los sentidos involucrados, Hegel distingue las artes de la visión o figurativas –arquitectura, escultura y pintura– del arte del sonido, la música, y del arte de la representación, la poesía.

Las artes figurativas se distinguen por su modo de manifestar el espíritu. Su distinción y su evolución no es para Hegel un proceso puramente casual, fruto de la libertad humana, sino un proceso histórico necesario, que refleja las distinciones presentes en el concepto.

> «La universalidad de la representación no se determina exteriormente, sino en sí misma por su propio concepto, de modo que es este concepto el que se desdobla en una totalidad de modos particulares de configuración del arte» [43].

La arquitectura es, para Hegel, el inicio y la forma más simple del arte, pues se ocupa de limitar el espacio, de dar forma a lo inorgánico y exterior.

> «La primera tarea del arte consiste en configurar lo en sí mismo objetivo, el suelo de la naturaleza, el entorno externo del espíritu, y por tanto conformar en lo que carece de interioridad un significado y una forma que resulten exteriores a la misma» [44].

A diferencia de lo que sucede en la escultura, en la que la forma refleja el contenido, en la arquitectura la forma es externa a sí misma, pues el contenido no es todavía capaz de encontrar la forma adecuada. Tal exterioridad de la forma va evolucionando en las diversas etapas en las que Hegel divide la arquitectura, pero permanece siempre. La primera etapa de la arquitectura es simbólica o autónoma; el fin es la obra misma, sin ninguna forma prefijada. Para que sus obras puedan pertenecer al mundo del arte, deben dirigirse de algún modo al hombre, su contenido debe ser universal, capaz de reunir en sí a los hombres.

> «Las producciones de esta arquitectura deben por tanto dar que pensar por sí mismas, despertar representaciones universales sin ser una mera envoltura y entorno de significados ya para sí configurados. Pero por eso, pues, la forma que deja trasparentar a través suyo un tal contenido no debe poder valer sólo como signo» [45].

Con tales premisas, Hegel señala cuatro manifestaciones de la arquitectura simbólica, desde la torre de Babel hasta el templo egipcio. Esta última configuración indica el inicio de la evolución hacia la arquitectura clásica, porque la obra comienza a ser entendida como dirigida hacia algo diverso y en sí mismo significativo: el templo egipcio comienza por ser la morada del alma inmortal. La arquitectura pierde su autonomía para ponerse al servicio de un fin, la casa; sus for-

43. HEGEL, G.W.F., *Lecciones de Estética, op. cit.,* p. 221.
44. *Ibid.*, p. 464.
45. *Ibid.*, p. 468.

mas se intelectualizan, rechazando las formas todavía orgánicas de las que se servía en su etapa precedente, o mejor, las asume para transformarlas[46]. En la arquitectura clásica domina la finalidad: determinar el espacio, cerrarlo, para hospedar lo divino.

> «Lo espiritual (...) es ahí separado de la obra arquitectónica para sí mismo y la arquitectura se pone al *servicio* de lo espiritual que constituye el significado propiamente dicho y el fin determinante: la casa de la arquitectura es la casa del dios, el templo»[47].

En su análisis del templo griego, Hegel subraya la dimensión intelectual de sus elementos: columnas, vigas, paredes... y de sus formas: el dominio del ángulo recto, la relación entre anchura, largura y altura... No es difícil notar la paradoja de que el arte simbólico por excelencia, la arquitectura, alcance su plena concreción en el templo griego, en el arte clásico. La paradoja se explica si recordamos que Hegel, de modo más o menos arbitrario, utiliza dos paradigmas diversos de arte; aquél al que ahora recurre se basa en el contenido, es decir, la interioridad espiritual: la arquitectura alcanza su desarrollo sólo en la medida en que es capaz de expresar un contenido espiritual.

A la perfección arquitectónica del templo griego le sucede la arquitectura romántica, que unifica las dos figuras precedentes, porque siendo la casa su finalidad, como en la arquitectura clásica, la casa se vuelve autónoma, resquebrajándose la armonía del templo griego.

> «Se supera la mera instrumentalidad y conformidad a un fin, y la casa se eleva independiente de ésta libre *para sí*»[48].

La expresión más significativa de la arquitectura romántica es para Hegel la catedral gótica. En ella la arquitectura retorna a las formas naturales; la bóveda gótica no sería sino una reproducción de la bóveda de un bosque.

> «Tal bóveda determinada para la interioridad, esto tremendo que invita a la meditación, la catedral lo representa en la medida en que las paredes y debajo el bosque de pilares se reúnen libremente en la cima (...). El remate en punta constituye en general una forma fundamental del gótico, ésta adopta en el interior de la iglesia la forma más específica del *arco ojival*»[49].

El ángulo recto, lo lineal de las relaciones del templo griego es sustituido por la verticalidad y complejidad de las relaciones y del resultado final de una

46. Cfr. HEGEL, G.W.F., *Lecciones de Estética, op. cit.,* p. 481.
47. *Ibid.*, p. 486.
48. *Ibid.*, p. 501.
49. *Ibid.*, p. 504.

construcción en la que, como las ramas de un bosque, las columnas tienden a lo alto, entrelazándose, y en la que la vista no puede reposar; en su grandiosidad los hombres se pierden.

> «Si no es hora de misa mayor, lo más diverso sucede sin perturbación al mismo tiempo. Aquí se predica, allá se trae a un enfermo; entre tanto discurre lentamente una procesión (...) y por doquier está el pueblo nómadamente de rodillas ante altares e imágenes de santos. Todo esto múltiple encierra uno y el mismo edificio. Pero esta multiplicidad y singularización en su continua mutación desaparece igualmente ante la vastedad y grandeza del edificio; nada colma el todo, todo se sucede velozmente, los individuos con sus impulsos se pierden y diseminan como puntos en lo grandioso, lo momentáneo deviene sensible sólo en su fluir, y por encima se elevan los inmensos, infinitos espacios en sus fijas formas y construcción siempre idéntica» [50].

La verdadera arquitectura es la envoltura de la figura espiritual. «La arquitectura no llega a alcanzar, por lo tanto, su pleno desarrollo sino cuando cesa de querer tener un significado propio y se pone, en cambio, al servicio de un arte capaz de expresar de modo adecuado la interioridad espiritual; tal es el caso específico de la escultura» [51]. A su exterioridad se contrapone la espiritualidad subjetiva, libre.

> «A la naturaleza inorgánica del espíritu, tal como ésta obtiene a través de la arquitectura su figura conforme al arte, se contrapone lo espiritual mismo, de modo que ahora la obra de arte adopta y representa como su contenido la espiritualidad (...). Es en ese camino de regreso del espíritu a sí desde lo dotado de masa y lo material donde nos encontramos con la *escultura*» [52].

Para Hegel, solamente la escultura es capaz de presentar el espíritu tal como es en su inmediata materialidad. Es decir, no la naturaleza del espíritu como espíritu, en su elemento propio, sino sólo un momento suyo, el de la materialidad externa.

> «No son no obstante esta exterioridad y esta naturalidad corpóreas representadas por la pesada materia la naturaleza del espíritu en cuanto espíritu. Como tal es por el contrario su existencia peculiar la exteriorización en discursos, hechos, acciones, que desarrollan lo interno suyo y lo muestran tal cual es (...). Esto la escultura no puede hacerlo en absoluto o sólo de un modo muy imperfecto, pues ni puede representar lo interno subjetivo en su intimidad y pasión particulares, ni, como la poesía, una secuencia de exteriorizaciones, sino sólo lo universal de la individualidad en tanto el cuerpo lo expresa, y de algo carente de sucesión en un momento de-

50. HEGEL, G.W.F., *Lecciones de Estética, op. cit.,* pp. 506-507.
51. SCHAEFFER, J-M., *L'arte dell'età moderna, op. cit.,* p. 289.
52. HEGEL, G.W.F., *Lecciones de Estética, op. cit.,* p. 513.

terminado y eso carente de movimiento sin viva acción progresiva. También en estos respectos va a la zaga de la *pintura* (...). Podría por consiguiente en principio suponerse sin duda que la escultura, para perfeccionarse, precisa unir a la ventaja de su totalidad espacial las restantes ventajas de la pintura, y que es una arbitrariedad haber decidido el abandono de la coloración pictórica o una precariedad y una impericia en la ejecución limitarse a uno de los aspectos de la realidad efectiva, a saber la *forma* material (...). La figura tal como ésta es objeto de la escultura, resulta de hecho sólo un *lado abstracto* de la corporeidad humana concreta; sus formas no tienen ninguna multiplicidad de colores y movimientos particularizados. Pero no es una deficiencia contingente, sino una limitación del material y del modo de representación impuesta por el concepto del arte mismo. Pues el arte es un producto del espíritu, y ciertamente del espíritu superior, pensante, y una obra tal hace su asunto de un contenido determinado y por tanto también de un modo de realización artística que abstrae de otros aspectos (...). En cuanto creación que configura a partir del espíritu, el arte va por pasos y separa lo que en el concepto, en la naturaleza misma de la cosa, aunque no en el ser-ahí, está separado» [53].

La escultura se detiene, por lo tanto, en esta dimensión del concepto, la materialidad en cuanto cuerpo geométrico; la existencia material en general, excluyendo toda determinación particular ulterior; se limita a la visibilidad en general, a la particularidad genérica, por esto debe prescindir del color.

«La escultura en general comprende el milagro de que el espíritu se informa en lo meramente material y forma esta exterioridad de tal modo que en ella se hace a sí mismo presente, reconoce la figura adecuada a su propio interior» [54].

Por esta razón, el material más apto de la escultura, el que tiene mayor capacidad para reflejar la extensión de la materia, sin ninguna otra particularidad, es el mármol; en él la escultura reflejaría la objetividad fija del espíritu, la subjetividad universal, en la que la espiritualidad no se ha distinguido aún de sí misma como sujeto particular. En la escultura tanto la materia como el espíritu únicamente *son*; no existe ninguna materia particularizada ni alguna espiritualidad subjetiva particular. Por este motivo, la escultura no debe dar lugar al sentimiento; el espíritu debe aparecer sin expresión, la figura sin mímica. Todo esto significa que el objeto de la escultura es la divinidad, el espíritu que solamente *es*, imperecedero y eterno.

«... el espíritu no se ha diferenciado ni frente a su sustancia universal ni frente a su ser-ahí en su corporeidad, y no ha vuelto por tanto, todavía al ser-para sí en su propia subjetividad» [55].

53. HEGEL, G.W.F., *Lecciones de Estética, op. cit.,* pp. 514-515.
54. *Ibid.*, p. 519.
55. *Ibid.*, p. 522.

Si el mármol es la materia más apropiada de la escultura, la forma fundamental en la que la subjetividad sustancial puede ser representada es la figura humana. La corporeidad humana es también un producto del concepto; cada una de sus partes y de sus diferentes órganos corresponden a momentos conceptuales. Hegel, utilizando su *fisionómica,* busca mostrar cómo la figura humana refleja lo divino y cómo tal reflejo se manifiesta sobre todo en la escultura clásica. Toda determinación de la escultura clásica manifiesta el ideal: las formas del rostro, el perfil griego, el ángulo recto de la línea de los ojos con el cuerpo, la ausencia de mirada, la conjunción de la frente con la nariz, la posición, la disposición de los miembros, la vestimenta...

Si el objeto de la escultura es la subjetividad objetiva, la pintura da lugar a la subjetividad en su particularidad, introduciendo en su ámbito los dos aspectos que pertenecen a la arquitectura y a la escultura, es decir, la naturaleza inorgánica y la figura humana. Lo particular no queda, como en la escultura, abstraído de la individualidad, de la sustantividad objetiva, sino que permanece libre, para que la subjetividad pueda entrar en relación con toda particularidad. Propio de tal subjetividad particularizada y libre es el sentimiento, cuyo objeto es lo particular, lo contingente, aquello que solamente corresponde a cada sujeto particular. Por este motivo, todo puede ser objeto de la pintura. El elemento sensible de tal subjetividad particular no es la pura materialidad, sino la materialidad particularizada: el color.

> «En la luz comienza la naturaleza a devenir subjetiva y es el yo físico universal que ciertamente no se ha lanzado a la particularidad ni contraído en la singularidad y el puntual hermetismo en sí, sino que en cambio supera la mera objetividad y exterioridad de la materia pesada y puede hacer abstracción de la totalidad sensible, espacial, de la misma. Según este aspecto de la cualidad más *ideal* de la luz, deviene ésta el principio físico de la *pintura*» [56].

La pintura abandona la totalidad espacial, manteniendo solamente una abstracción del espacio, la superficie, y fijando la subjetividad a través del color. El contenido de la pintura es lo romántico en general, en el que la subjetividad constituye la determinación fundamental: la intimidad espiritual. El contenido de tal intimidad puede ser múltiple, aunque la intimidad sustancial y, en consecuencia, el objeto máximo de la pintura coincide con el sentimiento religioso, de modo particular con el amor, sentimiento en su sustancialidad universal.

> «Éste es el carácter del *amor,* la intimidad de su verdad, el amor sin deseo, religioso, que le da al espíritu reconciliación, paz y beatitud» [57].

56. HEGEL, G.W.F., *Lecciones de Estética, op. cit.,* p. 591.
57. *Ibid.*, p. 596.

En su ámbito entra también el dolor, pero de un modo nuevo y diverso respecto al sufrimiento causado por el destino, presente en el mundo antiguo, porque ahora la esperanza del cielo penetra el dolor terrenal.

Además de la intimidad sustancial, existen otras figuras inferiores que pueden encontrase en múltiples objetos naturales. No solamente los sentimientos despertados por los fenómenos naturales, que la pintura expresa a través de los paisajes, sino también la intimidad producida por objetos absolutamente insignificantes. Esta última es la intimidad del presente inmediato, objeto, sobre todo, de la pintura holandesa. El progreso del arte, su evolución, introduce además otras modificaciones, como el movimiento de las formas, los escorzos, la acción y la relación entre las figuras en composiciones siempre más complejas, la irregularidad del conjunto... Al lado de todo esto, se debe tener en cuenta el color y el modo en que la pintura lo ha tratado, desde el uso de colores netos hasta el tránsito imperceptible de un color a otro, de tal modo que el contorno de las figuras se esfuma. Tal desenvolvimiento de la pintura no es sino el reflejo de la separación de la interioridad espiritual y su apariencia visible; ésta termina por emanciparse, cultivándola el pintor por sí misma, demostrando su habilidad técnica, pero renunciando al ideal propio del arte.

La música abandona la exterioridad espacial de las artes figurativas; su elemento sensible es una apariencia que desaparece, una subjetividad que en su exteriorización no permanece como algo externo, porque es propio de la naturaleza del sonido negar su exterioridad. La música, a causa de su materia, el sonido, no es capaz de configurarse objetivamente, de expresar de modo determinado el contenido ideal del que procede.

«Este completo retraimiento a la subjetividad (...) lo consuma el segundo arte romántico: la *música*» [58]. La interioridad correspondiente a una exterioridad tan peculiar es, afirma Hegel, la interioridad más abstracta, la objetividad completamente carente de objeto: la objetividad plenamente subjetiva de la interioridad abstracta.

> «Ésta constituye a este respecto el centro propiamente dicho de aquella representación que toma tanto por contenido como por forma lo subjetivo como tal; en cuanto arte, lleva ciertamente a comunicación de lo interno» [59].

El efecto de la música no es, como en las otras artes, algo objetivo frente a lo que el yo se distingue, algo diverso de la interioridad del yo, sino el yo que no se distingue de lo sensible.

> «A lo que con ella se aspira es a la última interioridad subjetiva como tal; es el arte del ánimo que se dirige al ánimo mismo» [60].

58. HEGEL, G.W.F., *Lecciones de Estética, op. cit.*, p. 646.
59. *Ibid.*, p. 646.
60. *Ibid.*, p. 647.

Sin embargo, carente de contenido, la música sería totalmente ineficaz para nosotros; y siendo el sentimiento la primera determinación de la interioridad del yo, la primera expansión de la subjetividad, el contenido de la música estará formado a través del sentimiento.

> «La interioridad abstracta tiene como primera particularización suya, con la que la música entra en conexión, el *sentimiento,* la subjetividad que se amplía al yo, lo cual pasa ciertamente a un contenido, pero lo deja todavía en esta conclusión inmediata del yo y en una relación carente de exterioridad con el yo. Por eso el sentimiento nunca deja de ser más que la envoltura del contenido, y es esta esfera la que reclama la música» [61].

El contenido musical debe incluir sentimientos, pues es propósito de la música la exteriorización de sentimientos; la música no es, sin embargo, simple expresión de sentimientos, como podría serlo un grito de dolor, sino expresión elaborada, determinación del sonido para dar voz al sentimiento. En tal determinación Hegel distingue la condición material del sonido y su articulación, las relaciones internas –el tiempo, el compás, el ritmo, la armonía y la melodía–, de su contenido espiritual.

> «[La música] pasaba a la concentración subjetiva inexplicitada, cuyo contenido encontraba en los sonidos una exteriorización ella misma a su vez sólo simbólica. Pues, tomado para sí, el sonido carece de contenido y tiene su determinación en relaciones numéricas, de modo que lo cualitativo del contenido espiritual ciertamente corresponde en general a estas relaciones cuantitativas (...). Si por lo tanto este aspecto no debe faltar del todo, la música, debido a su unilateralidad, debe llamar en su ayuda a la denotación más precisa de la palabra y, para el ajuste más firme a la particularidad y a la expresión característica del contenido, exige un texto que sea el único en rellenar más precisamente lo subjetivo que a través de los sonidos se efunde» [62].

Es decir, la música, como la arquitectura, no tiene el contenido en sí misma; la música necesita un contenido determinado que en ella no se encuentra. Como la arquitectura autónoma era la expresión más pobre de la arquitectura misma, así sucede con la música que pretende prescindir de todo contenido; resulta pura artificialidad dirigida solamente al intelecto y, en consecuencia, es infiel al fin del arte; la música instrumental corre por ello el riesgo de salirse del ámbito propio del arte. Solamente la música vocal, en la medida en que provee a la música de un contenido determinado y de un significado concreto, adquiere la dignidad de verdadero arte.

Hegel llega así al arte de la palabra, la poesía, que es la unidad del arte del sonido y del arte figurativo, porque además de la determinación de la figura, pro-

61. HEGEL, G.W.F., *Lecciones de Estética, op. cit.,* p. 655.
62. *Ibid.*, p. 696.

pia de las artes figurativas, contiene en sí el sonido, el principio de su percepción. El sonido, sin embargo, es para la poesía, a diferencia de lo que sucede en la música, solamente vehículo, instrumento, y no exterioridad del contenido. El contenido de la poesía es la representación, la configuración determinada, que se vuelve objetiva para el espíritu no en el sonido, sino en la conciencia. Aquello que era el mármol para la escultura, o el color para la pintura, es ahora la conciencia. En la medida en que se aleja del elemento sensible, la poesía se aleja también del ideal de arte primeramente establecido y realizado en forma paradigmática por la escultura clásica; pero desde el punto de vista del contenido, del Ideal de lo bello que todo arte puede representar, la poesía se vuelve el arte del Arte, porque es capaz de superar los límites de todas las demás artes. No se debe olvidar la afirmación de Hegel precedentemente señalada: «... si la imagen escultórica sin duda aventaja para sí en naturalidad, no son no obstante, precisamente esta exterioridad y esta naturalidad corpóreas representadas por la pesada materia, la naturaleza del espíritu en cuanto espíritu. Como tal es por el contrario su existencia peculiar, la exteriorización en discursos, hechos, acciones, que desarrollan lo interno suyo y lo muestran tal cual es»[63].

> «La individualidad espiritual debe representarse en esta exterioridad que ya no sigue siendo algo meramente contrapuesto a lo interno, (...) sino como forma exteriormente representada en la que el espíritu está ciertamente efundido»[64].

En la representación poética encuentra lugar toda materia que se da en el tiempo, con su propio desarrollo; precisamente porque el desarrollo implica lo múltiple como sucesión, la representación no puede presentar tal materia a la percepción del mismo modo que la escultura presenta su objeto; siendo, sin embargo, representación en la conciencia, el espíritu cancela tal sucesión, reuniendo en una única imagen aquello que la representación presenta en modo sucesivo.

Es importante determinar ahora lo que hace que la representación sea poesía, obra de arte, y no simple prosa. La primera característica que Hegel señala para que la representación sea arte es su totalidad orgánica, es decir, que tenga un fin determinado y que tal fin pertenezca al espíritu, al ánimo del individuo. Es, por lo tanto, la naturaleza del contenido lo que hace que la representación se vuelva poética y lo que la distingue también de la historia. La unidad de la representación debe, asimismo, permitir que cada una de sus partes, conservando la propia libertad, esté ligada a las demás y al todo; se necesita la unidad viva, animada, y no la unidad del intelecto abstracto. La presentación del contenido, su expresión, debe ser también poética. Es necesario, sin embargo, tener presente que en el caso de la poesía la representación coincide con su expresión; mientras

63. HEGEL, G.W.F., *Lecciones de Estética, op. cit.*, p. 514.
64. *Ibid.*, p. 516.

la prosa representa el contenido de modo abstracto, comprensivo, la representación poética es representación por medio de imágenes.

> «En la medida en que la representación en cuyo elemento se mueve primordialmente la poesía es de naturaleza espiritual, se aviene con ella la universalidad del pensamiento (...). En efecto, puesto que el discurso, también allá donde se esfuerza por evocar una intuición concreta, no se dirige a la percepción sensible de una exterioridad dada, sino simplemente a lo interno, a la intuición intelectual, los rasgos singulares, aunque sólo se siguen unos a otros, son sin embargo trasladados al elemento del espíritu en sí único, el cual sabe eliminar la sucesión, concentrar la variopinta serie en una *imagen* y fijar y gozar de esta imagen en la representación» [65].

La representación poética deberá configurarse de modo tal que no sea un simple comprender; el objeto se nos debe hacer presente a través de la imagen «de tal modo que no sea *la representación como tal,* sino la *fantasía* artística la que haga poético un contenido» [66]. Otra condición esencial de la poesía es la versificación; la obra de arte no tolera nada que sea casual; la determinación de las palabras y su sonido han de ser plenamente formados, configurados por el espíritu. Todo esto, sin embargo, no es suficiente. Para que la representación sea verdadera poesía, su contenido debe ser también de naturaleza poética.

El contenido de la poesía puede ser triple: objetivo –un mundo exterior desplegado e independiente en su objetividad de la subjetividad del poeta: es el contenido propio de la poesía épica–; un estado de ánimo subjetivo –que colma y expresa al sujeto, manifestando al mismo tiempo el propio dinamismo interior: es el contenido de la lírica–; y, de la unión del contenido de estas dos formas, el despliegue de una objetividad que pertenece a un sujeto: es el contenido de la poesía dramática.

> «La poesía épica debe detenerse en lo singular y externo en un grado enteramente distinto que la dramática, la cual avanza a una marcha más rápida, o la lírica, que sólo tiene que ver con lo interior» [67].

También el modo en que cada una de estas tres formas manifiesta su diverso contenido es diferente. En la épica, el discurso permanece alejado de la presentación objetiva, es un discurso por así decir mecánico. La existencia de la lírica es, en cambio, musical; en la lírica no es suficiente la simple existencia exterior del discurso. En el drama, finalmente, el contenido es objetividad concreta, acción, y es la totalidad del sujeto la que debe dar existencia al discurso; el discurso exige su completa presentación.

65. HEGEL, G.W.F., *Lecciones de Estética, op. cit.,* p. 697.
66. *Ibid.*, p. 699.
67. *Ibid.*, p. 710.

El contenido de la epopeya es la totalidad de un mundo en el que sucede una sola acción; su materia es la totalidad del acontecer que debe ser el mundo de un pueblo en su desarrollo objetivo, en la totalidad de su relaciones. En la epopeya la acción del héroe, sin perder su singularidad, coincide absolutamente con el alma de su pueblo; encarna la universalidad de su pueblo. Por un momento, Hegel insinúa la posibilidad de comprender la historia del mundo como la epopeya del espíritu; tal posibilidad debe, sin embargo, ser refutada, porque se trataría de una tarea excesiva para el arte. Además, el espíritu, la Idea, no es un individuo, y no podría tampoco ser representado por una sucesión de individuos que lo encarnan, porque en tal caso la sucesión parecería casual, no conforme a la Idea, y si se subrayase el dominio de la Idea sobre los individuos, entonces la narración sería solamente alegórica.

La lírica no refleja la riqueza de un mundo, la universalidad encarnada, sino solamente el sentimiento singular, cuya forma expresiva más adecuada es el canto.

> «Su contenido es lo subjetivo, el mundo interno, el ánimo contemplativo, sentiente, que, en vez de proceder a acciones, más bien se queda en sí como interioridad y puede por tanto tomar también como forma única y como meta única la autoexpresión del sujeto» [68].

El drama es para Hegel el estadio más perfecto de la poesía como tal y del arte en general. «Del mismo modo que la poesía en cuanto tal produce la síntesis de las otras artes, la poesía dramática realiza la síntesis de los otros géneros literarios y, por lo tanto, de la poesía: es la poesía de la poesía» [69]. La poesía dramática contendría en sí la síntesis de la poesía objetiva, la epopeya; y de la poesía subjetiva, la lírica. Entre sus diversas manifestaciones, aquella que históricamente ha hecho efectivo su concepto es la tragedia clásica, más concretamente *Antígona*. En el drama el espíritu, la interioridad, no es presentado simplemente como condición, como estado de ánimo, sino como espíritu que desea, que se determina a sí mismo proponiéndose una finalidad en cuya realización la individualidad se pierde. En el drama se ejecuta y se resuelve un conflicto a través de la voluntad singular en la que lo divino se particulariza; en el drama la sustancialidad triunfa sobre la subjetividad. El drama supera la interioridad de la lírica y la objetividad de la épica, porque la acción dramática no es un simple suceder; el drama no describe, sino que presenta la individualidad universal. La esencia del drama es la unidad de la acción; conducir a término una finalidad. El drama se divide en tragedia y comedia. En ambas el objeto es la acción.

> «A través suyo la justicia eterna se ejerce sobre los fines y los individuos de tal modo que restaura la justicia y la unidad ética con la destrucción de la individua-

68. HEGEL, G.W.F., *Lecciones de Estética, op. cit.,* p. 748.
69. SCHAEFFER, J.-M., *L'arte dell'età moderna, op. cit.,* p. 297.

lidad perturbadora de su alma (...). Lo que por tanto se supera en el desenlace trágico es sólo la particularidad *unilateral* que no ha podido encajar en esta armonía y que en la tragicidad de su acción, no pudiendo abdicar de sí misma y de sus propósitos, se ve en toda su totalidad expuesta a la ruina o al menos obligada a renunciar, si puede, a la consecución de su fin» [70].

En la comedia la finalidad, aun cuando puede parecer sustancial, es solamente imaginada y es, además, destruida por el mismo sujeto que actúa, que, de este modo, permanece en pie. Propio de la comedia es la permanencia del sujeto a través de una acción que implica la destrucción de la finalidad que él mismo se había prefijado: persiguiendo el fin, acaba por aniquilarlo, y esto resulta cómico.

«Si en la tragedia lo eternamente sustancial sale victorioso de modo reconciliador, pues de la individualidad contendiente sólo elimina la falsa unilateralidad (...) en la *comedia* a la inversa, es la *subjetividad* la que en su infinita seguridad ostenta la supremacía» [71].

Nada más alejado del espíritu hegeliano que el humorismo que se sigue del capricho de la personalidad subjetiva, sin desarrollar el contenido en modo racional y armónico y sin poder realizar, en consecuencia, la unidad entre contenido y forma, el ideal artístico. La grandeza de las formas de la tragedia clásica reside, en cambio, en la identidad de su subjetividad con los fines sustanciales.

«[En la tragedia] debe superarse esta unilateralidad, es este individuo por tanto el que, en la medida en que sólo ha actuado como el *pathos* uno, debe ser eliminado y sacrificado» [72].

En las tragedias modernas tal conciliación pasa a un segundo plano, dando espacio a la casualidad. Las singularidades caducan, sus intereses se particularizan y el resultado es incierto, casual, no necesariamente trágico.

Las *Lecciones* de 1823 terminan con la conocida tesis, ya anunciada anteriormente, de la muerte del arte.

«El arte, en su seriedad, es para nosotros algo ya superado. Para nosotros son necesarias otras formas con el fin de hacer presente lo divino. Necesitamos el pensamiento. El arte, sin embargo, es una forma esencial de la presentación de lo divino, y tenemos el deber de entenderla. Su objeto no es lo agradable, ni la habilidad subjetiva: es su dimensión de verdad lo que la filosofía debe considerar en el arte» [73].

70. HEGEL, G.W.F., *Lecciones de Estética, op. cit.,* p. 857.
71. *Ibid*., p. 859.
72. *Ibid*., p. 870.
73. HEGEL, G.W.F., *Lecciones 1823*, *op. cit*., pp. 301-302 .

A diferencia de los autores románticos que asignaban a la poesía el primado sobre la filosofía, para Hegel el primado pertenece a la elaboración filosófica, siendo la simbología poética una forma primitiva de conocimiento, destinada a ser superada y verificada en la fase más madura de la conciencia espiritual del hombre.

A la hora de evaluar el influjo de la estética hegeliana, y más en general de su filosofía, en el pensamiento occidental posterior, es necesario tener en cuenta no sólo el eco que encontraron sus afirmaciones parciales, sino también –y quizás sobre todo– el modo en que fue acogido su sistema entero. La verdad, se decía anteriormente, está para Hegel contenida en el todo y, para muchos de sus críticos, era precisamente el todo lo que resultaba inadmisible.

La sensibilidad artística de Hegel y la particular fuerza expresiva de su discurso están fuera de duda; sus *Lecciones de Estética* están llenas de interesantes y agudas observaciones sobre la historia y la evolución del arte, de profundos análisis de la estructura de las artes particulares y de obras individuales. «Lo que hace admirable la estética de Hegel es principalmente el ser estética práctica, una estética *para los artistas*, compuesta por un hombre que no era artista por la forma, pero que por el pensamiento creador era igual a los mayores artistas del mundo, y que poseía, aparte de sus filosofías, el gusto más exquisito y el conocimiento más profundo de la historia y de la técnica del arte» [74]. Las *Lecciones de Estética* contribuyeron a reforzar la persuasión de la importancia del arte como vehículo de la verdad, a concebirlo según el binomio forma y contenido y a trasladar definitivamente la atención de la estética sobre la belleza artística, excluyendo de su estudio lo bello natural. Esto no significa que pasaran desapercibidas, desde el inicio, algunas incoherencias y arbitrariedades a las que Hegel se vio obligado por su método dialéctico y por el influjo de la sensibilidad romántica. Tales arbitrariedades son quizás más visibles en otras partes de su filosofía, allí donde la demostración y el progreso de la investigación científica han probado la ausencia de fundamento de algunas afirmaciones que Hegel consideraba necesarias. El mundo de la belleza y el arte no admiten el recurso a la demostración científica para negar la validez de una tesis; la misma historia del arte, anterior y posterior a Hegel, parece, sin embargo, desmentir en muchos casos sus juicios estéticos. Se hace difícil, en efecto, conciliar la visión hegeliana según la cual el arte, su concepto, su diversificación, su historia y la valoración de cada una de sus manifestaciones en cada una de las artes particulares, están sometidas a la ley dialéctica que rige el movimiento del todo, y creer además que en virtud de tal ley su necesidad y su tarea han sido ya superadas. El espíritu, desvelando en su progresión cognoscitiva el misterio del ser y su historia, desvela al mismo tiempo el misterio de la belleza, viéndose obligado, de este modo, a perderla. El pensamiento de Hegel, como el platónico, con el que guarda ciertamente alguna

74. MENÉNDEZ PELAYO, M., *La estética del idealismo aleman, op. cit.,* p. 163.

semejanza, se hace sospechoso de haber sustituido el placer estético por aquél que resulta del presunto conocimiento de la verdad absoluta y del desvelamiento de su proceso reflexivo, y de haber reemplazado la creación artística con la filosofía del espíritu, concebida desde el inicio como una filosofía estética.

La influencia de Hegel se hace más patente en las reacciones que su sistema suscitó. Si a menudo se observa la fragmentación del pensamiento filosófico y de la estética a fines del siglo XIX y en el sucesivo siglo XX, no sería osado atribuir a Hegel alguna responsabilidad en tal proceso. De modo sintético, se pueden individualizar cuatro direcciones diferentes de la filosofía posthegeliana.

Frente a la supresión de la trascendencia divina y del valor de toda persona singular llevada a cabo por el pensamiento de Hegel, reaccionó Kierkegaard (1813-1854), que reclamaba el retorno al hombre y el restablecimiento de la distancia entre él y Dios. La filosofía hegeliana concebía a Dios, en efecto, no como el ser absoluto y trascendente, sino como concepto y sujeto que alcanza su identidad solamente con la mediación del mundo y del hombre. El proceso dialéctico de la concreción del espíritu exigiría, además, la superación de toda religión, también de aquella absoluta, el cristianismo, y su absorción por parte de la filosofía. Además de la trascendencia divina, el sistema hegeliano ponía en peligro también el valor absoluto de la persona humana; la imagen divina, el hombre, no dependería de un Dios que lo ha querido en su singularidad irrepetible y libre, sino de un espíritu que, en su necesario y progresivo manifestarse, convierte al hombre y todo lo humano en una función al servicio del resultado final del proceso. El pensamiento de Kierkegaard dará origen al existencialismo, marcado al inicio por un fuerte sentido religioso.

En dirección opuesta a Kierkegaard reaccionó la izquierda hegeliana, y en particular Feuerbach (1804-1872) y Marx (1818-1883), empeñados en llevar a término la tarea de Hegel y anular definitivamente toda distancia entre el hombre y Dios, bajo la sospecha de que este último no sería otra cosa que un espejismo de la razón humana.

Una reacción todavía más radical fue la de Nietzsche (1844-1900), quien consideraba insuficiente toda posición, también la marxista, que conservase cualquier punto de apoyo desde el cual hacer surgir la propia doctrina; ni Feuerbach ni Marx, sustituyendo a Dios con otro absoluto, habían sido plenamente coherentes. Aquello que Nietzsche exigía era la supresión de todo horizonte, la ausencia de todo punto de referencia, la muerte de Dios y, en consecuencia, considerar la vida y el mundo como una profundidad salvaje e infinita, impenetrable por el pensamiento conceptual, capaz sólo de falsificar la realidad, pero abierta, sin embargo, al arte: «la verdad es fea. Tenemos el arte “para no perecer a causa de la verdad”»[75]. El arte nos preserva de la tentación de la verdad y nos permite pene-

75. NIETZSCHE, F., *La voluntad de dominio,* III, fr. 821, en ÍDEM, *Obras Completas,* X, Aguilar, Buenos Aires 1958, p. 71.

trar en el corazón del mundo. El pensamiento de Nietzsche fue de algún modo preparado por Schopenhauer (1788-1860), quien, volviendo a posiciones kantianas y románticas, cambió el *noúmeno* en voluntad ciega e irracional, cuya fuerza irrefrenable solamente el arte, y de modo particular la música, podría aplacar.

Frente al racionalismo de Hegel y a su pretensión de penetrar en la razón absoluta y de conocer la lógica necesaria de lo real, reaccionó también el empirismo positivista, reclamando el retorno del pensamiento a las cosas y a aplicar a su conocimiento la metodología propia del saber científico, artífice en aquellos años de una profunda transformación social. El espíritu positivista se integró en los diversos países europeos, en sus tradiciones culturales –racionalismo francés, empirismo y utilitarismo inglés, cientificismo y materialismo alemán...–, y fue aplicado al estudio de las más variadas dimensiones de la realidad: la sociedad, la historia, la religión, el lenguaje y, también, el arte.

4. La estética post-hegeliana

La división de la filosofía apenas señalada fue seguida por la correspondiente fragmentación de las teorías estéticas. Paralelamente, tanto el final del siglo XIX como el inicio del siglo XX europeo fueron testigos de una continua sucesión de propuestas artísticas, de estilos y de corrientes nuevas, los *ismos*. El cambio de los estilos es particularmente visible en la pintura, que vuelve a conquistar en estos años el lugar que la música había ocupado durante el romanticismo, retornando a ser el arte más popular y, presumiblemente, el más influyente. Sería ciertamente ingenuo pensar en una transposición directa de las teorías estéticas a las obras artísticas, como si los artistas trabajasen siguiendo el dictado de los intelectuales; no sería, sin embargo, menos ingenuo considerar que los vínculos verificables, y verosímilmente recíprocos, entre lo que los filósofos dicen sobre el arte y lo que los artistas hacen, sean simple resultado del azar. Schaeffer considera que el ideal artístico surgido de las estéticas post-kantianas, «ha dejado, en mayor o menor medida, su impronta en una gran parte de la vida artística y literaria moderna y modernista, constituyendo, de algún modo, el horizonte de aspiración teórica del mundo del arte, desde hace ya doscientos años»[76].

Detrás de la diversificación de las teorías estéticas y de los estilos artísticos, es posible individualizar algunas líneas maestras, algunos puntos firmes compartidos que las atraviesan. Dos de estas ideas parecen particularmente importantes. La primera, en continuidad con la tradición de la filosofía moderna, es la centralidad del sujeto. El pensamiento post-hegeliano vuelve a concentrar el interés en el hombre, considerado en su irrepetible singularidad o, en el caso del pensamiento sociológico y marxista, en su dimensión social o genérica. Sin embargo,

76. Schaeffer, J.-M., *L'arte dell'età moderna, op. cit.,* p. 476.

en la medida en que la atención se traslada hacia el análisis de estructuras psíquicas o sociales, que hacen posible y al mismo tiempo limitan la experiencia humana, la identidad del sujeto comienza a ser cuestionada; del yo unitario se pasará al flujo de la experiencia o a nuevas formas de unidad, derivadas de algunos de los elementos que siempre acompañan a la existencia humana, como los impulsos vitales, el espacio, el tiempo, el lenguaje... La segunda línea maestra, también en continuidad con el pensamiento precedente, es la consideración del arte como expresión o como construcción, no como *mimesis*. La filosofía del arte de este período concentra sus esfuerzos en la reconstrucción de la génesis del hacer artístico o en el análisis de sus productos. A cada una de estas dos dimensiones del arte será posible acercarse, además, desde perspectivas diversas, empiristas o esencialistas, poniendo de relieve ya sea el contenido ya sea la forma del hacer o de la obra de arte. De este modo, el nexo entre la belleza y el arte se vuelve siempre más problemático, porque siendo construcción o expresión de la vida interior del artista, o de las estructuras que la componen y la hacen posible, el arte no deberá quedar necesariamente ligado a la belleza. Todo esto trae como consecuencia la pérdida del objeto, su fragmentación; la tarea del arte no es, como en períodos anteriores, ofrecer a la contemplación la belleza de alguna realidad reconocible en su objetividad, sino un contenido que, a través de la subjetividad del artista, reenvíe a un trasfondo escondido e ignoto o simplemente a la nada, manifestado a través de formas abstraídas de la realidad o creadas por el artista, y no siempre inmediatamente identificables.

Según el punto de vista elegido, las teorías estéticas elaboradas en estos años se vuelven estéticas experimentales –G.F. Fechner (1801-1887)–, estéticas de la intuición –B. Croce (1866-1952)–, formalistas –K. Fiedler (1841-1895)–, psicológicas –Th. Lipps (1851-1916)–, sociológicas –J. Ruskin (1809-1900)–, marxistas –G. Lukács (1885-1971)... Este breve elenco sólo pretende manifestar la complejidad del panorama estético a finales del siglo XIX e inicios del XX, y mostrar a algunos de sus protagonistas, conscientes de que las simples palabras usadas para definir su orientación no dan una idea cabal de su articulado contenido[77].

Una tarea más asequible y eficaz, expuesta a imprecisiones y quizás a alguna arbitrariedad, sería detectar las huellas de estas ideas en el arte de este período. No parece aventurado, por ejemplo, relacionar el advenimiento del realismo con el rechazo de las pretensiones románticas y del racionalismo idealista, presente –con diversos matices– en autores de diferentes tendencias. El arte realista de Courbet (1819-1877), Flaubert (1821-1880), Manet (1832-1883), Zola (1840-1902)... impugna la pretensión de reenviar a una realidad espiritual o de algún modo superior; aquello que, en cambio, tiende a mostrar es, precisamente, la desnuda realidad de las cosas, que en la vida común permanece tantas veces escon-

77. Para una visión de conjunto de las estéticas de este período, cfr. MORPURGO-TAGLIABUE, G., *La Estética Contemporánea: una investigación,* Losada, Buenos Aires 1971.

dida a causa de nuestros prejuicios. El arte no sirve para enviar a una dimensión superior y escondida, sino, al contrario, para quitar el velo que oculta el verdadero rostro de lo real, la ausencia en ello de cualquier significado ulterior. Esto es lo que persiguen la literatura y la pintura francesa de este período, el naturalismo, rechazando los temas considerados *canónicos* por la tradición anterior y poniendo en cambio de relieve la dignidad de lo cotidiano, sin esconder su dureza, sin permitirse idealizaciones mentirosas. De este modo, el arte ayuda a entregarse a la vacuidad de lo real, a aceptar el propio destino, nuestra condición de prisioneros de la banalidad y del vacío.

En continuidad con esta exigencia realista, y probablemente influenciados por el espíritu positivista y los descubrimientos en el campo de la óptica, también los impresionistas se rebelan contra las profundidades escondidas, contra la tendencia a gravar las cosas con otros significados, y pretenden dotar la realidad de toda su fuerza recuperándola de la experiencia. Para alcanzar tal propósito, los artistas impresionistas –Monet (1840-1926), Renoir (1841-1919), Degas (1834-1917), Rodin (1840-1917)...– deben realizar una transfiguración que requiere un previo trabajo reflexivo, es decir, rastrear el camino que ha llevado a la configuración de la realidad tal como habitualmente se nos presenta, pues la percepción del objeto es fruto de nuestra actividad sensitiva e intelectual. La forma del objeto aparece en sus cuadros disuelta en la luz, como una mancha informe en la que el color se descompone en mil variaciones, presentando una clara tendencia a la abstracción. Se trata de explorar el mundo pre-objetivo, sacar a la luz los modelos y las conexiones tácitas a las que recurrimos para construir nuestro mundo habitual. De este modo se hacen patentes aquellas dimensiones que, formando parte de nuestra visión cotidiana, nos resultan desconocidas, pues aceptamos las cosas en su presencia normal. Los impresionistas hacen visible algo del aparecer tácito pero incógnito de las cosas, y profundizan en la búsqueda del poder de la pintura, capaz de poner en evidencia la emoción que rodea a los objetos, su significado más profundo y escondido, o la naturaleza misteriosa de la experiencia.

El impresionismo es la última corriente artística en la que todavía se busca un equilibrio entre forma y contenido. A partir de entonces, será la forma la única dimensión significativa, absorbiendo en sí al contenido. Los cuadros de Cézanne (1839-1906), en efecto, expresan relaciones y formas significativas, que forman parte de nuestra percepción cotidiana, con la intención de poner en evidencia el significado más profundo e intrínseco de las cosas. Para hacer esto debe forjar un nuevo lenguaje, abandonando la perspectiva lineal y aérea, y mostrar la disposición espacial a través de la modulación de los colores. Transforma en objeto sensible lo que, sin él, hubiera permanecido escondido en la vida de la conciencia.

Esta tendencia al formalismo se hace evidente en los futuristas (1910-1920) que, a través de formas abstraídas de la realidad, intentan presentar en sus cuadros, simultáneamente, su devenir y su acabamiento, la dimensión dinámica de

los fenómenos y, al mismo tiempo, la simultánea presencia de todos sus aspectos. El objeto se transforma cada vez más en una realidad reconstruida por el artista, representándola más como es pensada que como es vista. También los artistas cubistas –Picasso (1881-1973), Braque (1882-1963)– muestran mayor interés por las formas de las cosas, a partir de las cuales, y siguiendo una perspectiva polivalente, reconstruyen los objetos, que por su visión natural. La unidad del objeto es obra del artista, que pone en evidencia conjuntamente aspectos que en la realidad son discontinuos.

Tampoco los expresionistas –Munch (1863-1944), Rouault (1871-1958), Kokoschka (1886-1980)–, precedidos por Van Gogh (1853-1890), ni los primitivos –como Chagall (1887-1985)–, precedidos por Gauguin (1848-1903), desean expresar en sus obras la semejanza con objetos reales. También ellos pretenden ayudarnos a recuperar la realidad en toda su riqueza, dar voz a las cosas, liberándolas de las formas convencionales y repetitivas que deforman nuestra percepción y centrando, en cambio, la atención sobre aquellas formas que, presentes en las cosas, nos permiten entrar en contacto de modo más inmediato con la plenitud de la vida; los expresionistas desean presentar un contenido puro. Si en la reconstrucción del objeto los cubistas adoptan una abstracción de carácter plástico-lineal y espacial, la abstracción de los expresionistas es más bien material, centrada en el color y en el diseño.

Esta tendencia será continuada por otros artistas, como Kandinskij (1866-1944), Malevich (1878-1935) y Klee (1879-1940), que se sirven de formas cada vez más abstractas y simples, líneas y colores, para expresar emociones, haciendo más necesario, en consecuencia, el conocimiento de su código expresivo para interpretar sus trabajos. Sus obras ofrecen el primer ejemplo de pintura no figurativa, el inicio del arte abstracto.

El punto de partida de esta breve reconstrucción ha sido el naturalismo, que otorgaba al arte la tarea de presentar la realidad en su cruda verdad, exenta de todo significado añadido. La naturaleza, la realidad, tenía para ellos, como en general para el positivismo, un valor neutro. Otros artistas, influenciados por el pesimismo de Schopenhauer, atribuían en cambio a la naturaleza un significado negativo; el manantial espiritual del que todo procede, como su expresión, estaría envenenado; más que una fuente de bien, es pensado como deseo invencible que nos encadena al mal. El arte no debe limitarse a presentar la realidad, debe entender que es también tarea suya denunciar su negatividad e, incluso, ocuparse en transformarla. Baudelaire (1821-1867), la hermandad de los prerrafaelistas, nacida en el 1848, y los simbolistas participan de esta visión negativa de la naturaleza. Su arte se opone al naturalismo realista, proponiendo un espiritualismo que subraye la dimensión espiritual en menoscabo de la naturaleza. La realidad carece de valor; si ya no es posible sostener la bondad de todo lo que existe, se le atribuye al arte el poder de transformarlo. Su tarea consistiría en revestir la naturaleza de un interés sobrenatural, de dotar de nuevo al alma moderna del espíritu

perdido, de abrir, por lo tanto, la existencia a un mundo espiritual, más allá de la transitoriedad cotidiana. El ideal es reconstruir la realidad, porque la presente, consagrada al progreso, ha llegado a su ocaso; el ser no esconde alguna bondad, ésta procede solamente de la imaginación creativa, capaz de transformar una realidad en sí misma decaída.

De este pesimismo participan también algunos artistas que, como Dostoevskij (1821-1881), fieles a la fe cristiana, creen en la intrínseca bondad de lo creado. El rescate de la belleza de lo real y de la vida es, sin embargo, también para ellos, tarea del hombre, en particular del artista. Más que la presencia del bien, su arte hace visible, sobre todo, el poder del sujeto de transformar la realidad, infundiendo en ella una bondad muchas veces a primera vista imperceptible. No se niega una realidad superior, la naturaleza o Dios, pero ahora el centro es el poder interior del hombre de interpretar y de cambiar el mundo.

Este modo de concebir la naturaleza, como reserva de fuerza amoral, está también latente en expresiones artísticas como el fauvismo (Matisse, 1869-1954), el dadaísmo (1916) y el surrealismo (1924; Miró, 1893-1983; Dalí, 1904-1989). El programa del dadaísmo y, en menor medida, el del surrealismo son negativos, de rechazo de la civilización, de sus principios y, también, de su arte; su propuesta es voluntariamente destructiva y, en cierto sentido, contraria a lo artístico. Al orden burgués contraponen, influenciados superficialmente por el psicoanálisis freudiano, la anarquía de su interioridad, la exaltación de su subconsciente, de sus sueños y pulsiones.

Si en las posiciones precedentes existe siempre la exigencia de manifestar a través del arte un contenido, otros artistas rechazan, en cambio, tal posibilidad y conciben el arte como puro juego de formas autosuficientes y en sí mismas significativas; es el arte puro de Mallarmé (1842-1989) y de Rimbaud (1854-1891). El arte, como la moral kantiana, debe ser autónomo, desligado de todo principio superior, de todo naturalismo y de todo contenido; lo que cuenta es solamente la forma. «Se es artista a condición de considerar y sentir como contenido, como "la cosa misma" –afirma Nietzsche–, lo que los no artistas llaman "forma". Ciertamente, con esto se pertenece a un mundo invertido; porque desde entonces, el contenido es para un hombre algo puramente formal, comprendida nuestra vida» [78]. Mediante la forma debe alcanzarse el fin de regresar al caos, a la indeterminación originaria independiente de toda determinación intelectual. Steiner considera particularmente significativa la posición de estos dos poetas, porque refleja el pensamiento de su época y anticipa la ruptura, en el arte sucesivo, entre forma y realidad, entre lenguaje y mundo, y la disolución del sujeto [79]. Las formas artísticas son autosuficientes, y no remiten a ninguna otra realidad que no sea su

78. NIETZSCHE, F., *La voluntad..., op. cit.*, III, fr. 817, pp. 68-69.
79. Cfr. STEINER, G., *Presencias Reales: ¿hay algo en lo que decimos?*, Destino, Barcelona 1998, pp. 118 ss.

mundo cerrado y autoreferencial, al «bosque de los símbolos». La palabra rosa no tiene tallo, ni hojas ni espinas; es arbitraria y autorreferencial. Ningún principio exterior puede conferir autoridad al lenguaje; suponer una correspondencia exterior al lenguaje es, para Mallarmé, simplemente falso. La legitimidad de la palabra consiste, precisamente, en la ausencia de referencia externa; la palabra rosa está dotada de legitimidad y de gracia precisamente porque es independiente de toda rosa. La verdad de las palabras está en su independencia del mundo; cada palabra hace referencia a otras palabras. Solamente así, anclado en la nada, el lenguaje adquiere su auténtica libertad y la poesía obtiene su mágica infinidad.

Medio siglo más tarde, James Joyce (1882-1941) dará expresión en una de sus obras, *Finnegans Wake* (1939), a esta concepción del lenguaje y, más en general, de la forma artística. Más allá del lenguaje, la peculiaridad de esta obra reside en la búsqueda de la fusión de los personajes y del tiempo: H.C.E. *Here Comes Everybody*. El lenguaje es inventado, una especie de suma, mezcla, de todas o casi todas las lenguas conocidas, incluidos los ideogramas; la obra desea ser una manifestación del lenguaje humano, representado por la figura del hombre encerrada en un cuadrado y en un círculo –el hombre vitruviano diseñado por Leonardo–, dentro de cuyos límites el ser humano está obligado a vivir en el repetitivo ciclo de su historia. Las palabras iniciales del libro, idénticas a las finales, son éstas:

> «Río que discurre, más allá de Adam and Eve, desde el recodo de la orilla a la ensenada de la bahía, nos trae por un comodius vicus de circunvalación de vuelta al Castillo de Howth y Environs» [80].

Rimbaud, en cambio, formula aquello que otros teorizaban, la pérdida de la identidad del sujeto que habla: el *ego* es una pluralidad sin límites, porque «Yo es otro» [81]. Una pluralidad vacía, una sucesión de infinitos «yos» momentáneos. Una idea análoga es expresada por Ibsen (1858-1927), considerado el padre del teatro moderno, en una pequeña obra de 1867, *Peer Gynt*.

> «Y el día que me sienta morir –lo cual tiene que sucede antes o después, como es lógico- me acurrucaré junto a un árbol caído, me cubriré como el oso bajo un montón de hojas secas, y a zarpazos sobre el tronco, en un supremo esfuerzo escribiré en grandes caracteres: «Aquí yace el inteligente y bondadoso Peer Gynt, que murió emperador de las fieras del bosque»... ¿Emperador digo? (*Ríe a carcajadas*) ¡Ah, viejo loco! ¡Siempre tu maldita fantasía! ¡No eres más que una mísera cebolla maloliente y arrugada! Y ahora mismo te voy a mondar, querido Peer, sin importarme que llores y supliques. Ya sabes que no hago las cosas a medias (*Coge una cebolla y le va arrancando una por una las telas*). En primer lugar, una capa que sale en pedazos..., en ellas eres el triste náufrago arrojado sobre la arena... Esta otra, mi-

80. JOYCE, J., *Finnegans Wake,* Lumen, Barcelona 1993.

81. «Car JE est un autre»: *Carta de A. Rimbaud a P. Demeny* (15.V.1871), en RIMBAUD, A., *Œuvres completes*, ed. por A. Adam, Gallimard, Paris 1972, pp. 249-251.

serable y delgada, representa tu comportamiento durante la travesía en que te complaciste en hacer promesas a la ligera, en mostrarte jactancioso y desconfiado..., aunque casi es transparente, conserva el sabor inconfundible del inconsciente Peer Gynt... Esta interior te representa cuando buscador de oro..., su jugosidad ha desaparecido, si es que la tuvo alguna vez.... Esta, áspera y con los bordes resecos, es el rudo cazador de focas en la bahía de Hudson... Esta, aún más adentro, parece una corona... (...) (*Arranca varias telas de una vez*) ¡Cuántas capas! La cebolla se achica, desaparece, se funde, y no se llega a encontrar hueso ni semilla... (*Deshace por completo el bulbo*) ¡No! ¡Vive Dios, que no tiene nada dentro! Las capas llegan hasta lo más profundo y son cada vez más mezquinas. A la naturaleza le encanta mostrarse juguetona... (*Arroja lejos de sí los despojos que le quedan en la mano*)» [82].

La tendencia hacia el formalismo, la preeminencia de la forma sobre el contenido, y su progresiva autonomía, están presentes también en el cubismo y en el expresionismo, como ya hemos señalado, pero conservando todavía algún residuo de naturalismo. Más cercano, en cambio, al formalismo será el arte abstracto de Mondrian (1872-1944).

La pretensión de reducir el arte a un puro juego formal, negando todo contenido, resulta, sin embargo, difícilmente sostenible y, en cierto sentido, contradictoria, como parecen demostrar las propuestas del arte puro. Si bien de modo negativo, ni siquiera los formalistas renuncian a un contenido; la exigencia de comunicar una verdad –aún cuando ésta sea la ausencia de verdad, la nada, o la vacía libertad del artista– está siempre presente.

Para Taylor, el hilo conductor que atraviesa el arte moderno, en continuidad con el romántico, sería precisamente su dimensión epifánica [83]. Aquello que el arte moderno subraya con fuerza particular, y que constituye uno de esos puntos firmes que hemos señalado al principio, es la necesaria presencia del sujeto, porque solamente a través de la interioridad del artista puede aferrarse el orden moral o espiritual que la realidad cotidiana esconde. Si en el arte del pasado los contenidos eran accesibles directamente a todos, no sucede lo mismo con el arte moderno. En la breve reseña de las manifestaciones artísticas presentada, esto resulta evidente. En el futurismo, en el espiritualismo, en el cubismo, en el surrealismo..., así como en el arte puro, se vuelve necesario pasar a través de la mente del artista. Y tal exigencia se hará todavía más patente en el arte sucesivo, centrado en mayor medida en la interioridad, siempre resquebrajada, del sujeto, que hace de ella el objeto de sus expresiones y exaltaciones. El riesgo es el subjetivismo; y el empeño del arte moderno más serio es, precisamente, evitar una comunicación que sea solamente subjetiva.

No falta quien interpreta el arte moderno como la última fase, la del repliegue en la interioridad, del movimiento de desplazamiento del punto de vista desde

82. IBSEN, H., *Peer Gynt,* Acto V, Magisterio Español, Madrid 1978.
83. Cfr. TAYLOR, CH., *Las fuentes del yo, op. cit.,* pp. 515-556.

el objeto hacia el sujeto, iniciado en el Renacimiento. Ortega considera que la ley que regula la morfología de las formas en la pintura es muy simple y pasa, a menudo, inadvertida. «Y lo más curioso –agrega–, lo más inquietante es la analogía de esta ley con la que ha regido los destinos de la filosofía europea. Este paralelismo entre las dos labores de cultura más distantes permite sospechar la existencia de un principio general aún más amplio que ha actuado en la evolución entera del espíritu europeo»[84]. Esta ley, que subyace a todas las mutaciones y cambios de estilo en la pintura desde el siglo XIV al XX, sería, según sostiene el autor, el desplazamiento gradual y ordenado del punto de vista del artista, que corresponde al plano desde el que el artista contempla su materia y elabora su imagen pictórica. Esta transposición, en su fase inicial y más larga, supone el movimiento desde el objeto claro y bien definido hacia su gradual alejamiento; el objeto comienza a aparecer cada vez más lejano, sus contornos cada vez menos rígidos... el punto de vista se traslada hacia atrás, hacia el ojo del pintor, menos fascinado por la curvatura del volumen del objeto que por la concavidad del espacio vacío entre él y el objeto. En la segunda de las principales fases de la pintura, que comienza alrededor de 1860, el objeto se convierte en un pretexto para estudiar el proceso de la visión, que es una actividad del sujeto. El volumen corpóreo y espacial tiende a disolverse en las impresiones y en las notas del juego de la luz, de momento en momento, sobre la retina del ojo, hasta que el punto de vista del pintor retrocede hasta la sutil membrana córnea que divide el mundo externo del interno. Los artistas más representativos de esta fase son los impresionistas. Ortega observa que, después de este desarrollo, no era posible un nuevo punto de vista sin invertir la función tradicional de la pintura: en vez de someter el objeto a la contemplación pictórica, plasmar el mundo interior sobre una tela, de la que el objeto exterior tácitamente desaparece. De este modo, en nuestros días, el punto de vista del pintor se ha retirado al mundo que está detrás del ojo, al mundo interior del artista.

La vuelta hacia la interioridad no es, sin embargo, necesariamente, como se ha dicho, una vuelta hacia la expresión de un yo unitario, sino hacia una presentación de la experiencia que pone en tela de juicio las nociones normales de identidad. El centro de la epifanía se desplaza de este modo del yo al flujo de la experiencia, cuya unidad es recuperada a partir de algún fenómeno siempre presente en la vida de los hombres. Disuelto el sujeto y dividido el objeto, sólo quedan en pie formas aisladas, a través de las cuales el hombre se percibe a sí mismo y la realidad que lo circunda. Se inicia el período de la subjetividad descentrada, que alcanzará su apogeo, quizás también su fin, en la extrema posición deconstructivista, es decir, en la negación de cualquier otra realidad que no sea la libertad del sujeto, de la que proceden, sin posibilidad de reenviar a una realidad ulterior, sus creaciones.

84. ORTEGA Y GASSET, J., *Sobre el punto de vista en las artes,* en ÍDEM, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética,* Espasa Calpe, Madrid 1997[5], p.176.

La consecuencia de todo esto es el cambio del lenguaje poético, que no es necesariamente descriptivo, ni queda sometido a un término de referencia claro. Las imágenes y metáforas no se usan para caracterizar una determinada realidad, una historia. La poesía elabora su mensaje a través de la yuxtaposición de imágenes y de palabras; y algo similar ocurre en la pintura, en la música y en la escultura. El contenido procede ahora de la totalidad de las palabras, de la imágenes, de los colores, de los signos, de los sonidos, de los volúmenes..., del campo de fuerza que logran crear, y no necesariamente de un referente central más o menos reconocible. A veces será posible indicar una realidad de la que el arte habla, pero en muchos casos tal referente no existe. La obra de arte se vuelve a menudo un conjunto de formas, palabras, imágenes, colores, signos, sonidos, volúmenes..., una especie de espacio que concentra dentro de sí energías de otro modo dispersas, poniéndolas a disposición de quien sabe penetrarlo. Energía, fuerza, tensión artística, puesta de manifiesto no ya a través de un objeto determinado, como en las creaciones del pasado, sino recreada por medio de formas encadenadas en modos sólo parcialmente coherentes. El arte continúa siendo concebido y producido para transmitir contenidos, si bien ya no puede hacerlo de modo directamente expresivo, porque la interioridad del sujeto ha sido profundamente transformada y también el objeto ha dejado de ser entendido como una realidad determinada.

Solamente las posiciones más negativas rechazan comunicar algún contenido, permaneciendo cerradas en el propio universo formal, como si la única realidad digna de ser exaltada fuera la libertad del yo, considerando ilusoria cualquier otra presencia detrás de las formas artísticas. Ésta será la posición del deconstructivismo, que no es, sin embargo, la única variante del arte contemporáneo. Los grandes poetas y artistas del siglo XX, y sus correspondientes obras, rechazan ser reducidos a puros productos subjetivos; también ellos desean comunicar con su arte alguna verdad, un contenido que trasciende su subjetividad, si bien ya no sea posible la referencia a una esfera de realidad trascendente reconocida por todos. Esto no significa que no existan tales esferas, ni que ellos hayan renunciado a acceder a ellas, sino que tal acceso no puede darse si no es a través de la visión personal del artista. «Resulta bastante fácil concluir que el declive del orden clásico no deja otra alternativa que celebrar el yo y sus poderes. El deslizamiento hacia el subjetivismo, y hacia la mezcla de autenticidad y de libertad que se autodetermina, es un desenlace bastante obvio. Gran parte del arte moderno se dirige resueltamente a la celebración de las facultades y de los sentimientos del hombre. De nuevo, se nos hace presente el ejemplo de los futuristas.

Sin embargo, algunos de los más grandes escritores del siglo XIX no son subjetivistas en ese sentido. Su objeto no es el yo, sino algo que lo trasciende. Entre ellos se encuentran Rilke, Eliot, Pound, Joyce, Mann y algunos más. Su ejemplo demuestra que la inevitable radicación del lenguaje poético en la sensibilidad personal, no significa necesariamente que el poeta no se ocupe más de la exploración de un orden que trascienda el yo. En sus *Elegías de Duino,* por ejem-

plo, Rilke quiere decirnos algo sobre nuestra condición, sobre la relación de los vivos con los muertos, sobre la fragilidad humana y el poder transfigurador presente en el lenguaje.

«Si deseamos comprender el arte moderno, se hace necesario, por lo tanto, distinguir dos formas de subjetivización. Y tal distinción tiene una gran relevancia en la lucha cultural vigente (....) porque algunas de las cuestiones más importantes de nuestro tiempo, concernientes el amor y nuestro lugar en el orden natural, exigen ser indagadas en estos lenguajes de resonancia personal» [85].

Antes de añadir alguna consideración sobre el arte post-moderno, recordaremos el pensamiento estético de Heidegger, que puede ser considerado, en correspondencia con su filosofía, como el último proyecto serio de dotar al arte y a la belleza de un fundamento común.

5. El pensamiento estético de M. Heidegger

a) *Introducción*

Después de Hegel, Martín Heidegger (1889-1976) ha sido, sin lugar a dudas, uno de los filósofos que ha vuelto a pensar el arte de manera más original. En sus conferencias del 1935 *El origen de la obra de arte,* publicada en 1952, y *Hölderlin y la esencia de la poesía,* publicada en 1937, atribuye al arte un cometido de primer orden, considerándolo uno de los lugares en los que acontece la verdad. Sus afirmaciones sobre el arte deben incluirse en el contexto de su pensamiento, que se debe entender como el punto de llegada de la precedente filosofía post-hegeliana y, al menos en la intención de su autor, como el inicio de una nueva etapa en la historia del pensamiento occidental.

El sistema hegeliano levantó entre sus contemporáneos y sus sucesores, como hemos señalado, no pocas polémicas. En sustitución del racionalismo idealista y de su pretensión de alcanzar con el pensamiento el saber absoluto, Nietzsche proponía el arte: «el arte tiene más valor que la verdad» [86]. «El arte, y nada más que el arte» –afirma Nietzsche– sería la única justificación de la existencia, «él es el que hace posible la vida» [87], redimiéndola del horror y mostrándonos el mundo como una «obra de arte que se engendra a sí misma» [88].

85. TAYLOR, CH., *Il disagio della modernità, op. cit.,* pp. 104-105.
86. NIETZSCHE, F., *La voluntad..., op. cit.,* III, fr. 852, iv, p. 91.
87. *Ibid*., fr. 852, ii, p. 91.
88. *Ibid*., fr. 795, p. 52. Como introducción al pensamiento post-idealista alemán y al pensamiento de Heidegger, se puede consultar COLOMER, E., *El pensamiento alemán. De Kant a Heidegger,* v. III: *El postidealismo: Kierkegaard, Feuerbach, Marx, Nietzsche, Dilthey, Husserl, Scheler, Heidegger,* Herder, Barcelona 1990.

También Heidegger atribuye al arte un puesto importante en la existencia humana, pero por otros motivos. Heidegger ve en el arte la manifestación de la verdad. Refuta la visión subjetiva del arte; el arte no puede ser juzgado, como pretendía Kant, por el sentimiento de placer que suscita, sino más bien, como habían pensado los románticos, Hegel y, en el fondo, la entera tradición platónica, como manifestación del infinito en la realidad sensible o, más precisamente, como instauración del ser y de la verdad; manifestación en cierto sentido del absoluto, pero de un absoluto que, a diferencia de lo que sucedía con Hegel, permanecerá siempre inaccesible, porque jamás se manifiesta plenamente; en su verdad se esconde. La novedad de la posición de Heidegger reside, por lo tanto, en su peculiar modo de pensar el ser, que no puede ser separado de su manifestación. La verdad no es para él la adecuación del pensamiento al ser, sino desvelamiento y revelación del ser; más que una propiedad lógica del juicio, es «una disposición existencial de escucha en relación al ser y, en cuanto tal, la conciencia de la propia condición existencial respecto al ser» [89]. La esencia de la belleza «es la fundación del ser» [90], es el aparecer del ser en cuanto tal, previo a toda consideración metafísica que lo piense como lo suprasensible presente en lo sensible, o como la presencia del objeto en el sujeto. Heidegger busca superar tanto el modelo metafísico, que ve en la belleza la representación sensible de lo suprasensible, como el modelo moderno que pretende reconducir la belleza a las modificaciones internas del sujeto. La belleza es para Heidegger el aparecer del ser como tal, anterior, por lo tanto, a cualquier *errónea interpretación* por parte de la visión metafísica o del subjetivismo moderno.

> «La reflexión en torno al arte está entera y rigurosamente determinada por el problema del ser. El arte no se considera un hecho cultural, ni constituye una manifestación del espíritu. Él forma parte del evento (*Ereignis*) según el cual se determina originariamente el "sentido del ser" (cfr. *Sein und Zeit*)» [91].

El problema es entender el sentido que tiene el ser en la filosofía de Heidegger. La totalidad de su pensamiento es una respuesta a la pregunta por el ser o, más bien, una denuncia del olvido del ser y de la confusión entre ser y ente, que habría condicionado toda la historia de la metafísica. Heidegger se propone superar la metafísica también en su término final, fijado por Nietzsche, quien a pesar de su radicalidad seguiría moviéndose en el plano de la subjetividad, de la auto-

89. MURA, G., *Poesia e filosofia,* en «Quaderni sardi di filosofia, letteratura e scienze umane», nn. 6-7 (12/1998), p. 20.

90. HEIDEGGER, M., *Hölderlin y la esencia de la poesía,* en ÍDEM, *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin,* Ariel, Barcelona 1983, p. 15.

91. HEIDEGGER, M., Añadido a la edición separada de *El origen de la obra de arte,* publicada en Stuttgart 1961 por el editor Reclam (trad. it. en HEIDEGGER, M., *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1964, p. 68). El resto de los textos de *El origen de la obra de arte* están tomados de ÍDEM, *Sendas perdidas,* Losada, Buenos Aires 1960.

conciencia, en continuidad con la posición de fondo de la antigua metafísica onto-teológica. «La inversión del platonismo, según la cual para Nietzsche lo sensible pasa a ser el mundo verdadero y lo no sensible el no verdadero, sigue estando aún del todo dentro de los límites de la Metafísica»[92]. Si Nietzsche suprime todo horizonte decretando con la muerte de Dios la muerte de la metafísica, la tarea que Heidegger se propone es la de recuperar al ser como horizonte dentro del cual el ente se manifiesta al hombre y acaece la verdad. El ser, siempre que su significado quede preservado de la confusión, propia de toda la historia de la metafísica, que lo identifica con el ente o con uno entre los entes –el sumo ente– o lo anula en la subjetividad del sujeto, es el horizonte que nos permite comprender al ente como ente, la condición sin la cual el ente no puede tener origen ni vivir.

Para Heidegger el ser, la verdad y la historia no pueden ser considerados de forma separada; y si la belleza es la aparición del ser, la instauración de la verdad, también la belleza, como el ser y la verdad, será esencialmente histórica. El ser no es, por lo tanto, una realidad trascendente, el ser es trascendental; el ser no está jamás presente sin los entes, así como no existe el ente sin el ser. A la concepción metafísica y trascendente del ser, Heidegger opone su concepción ontológica y trascendental.

Solamente el hombre, el ser-ahí (*Dasein*) puede acceder al ser; el ser se presenta sólo en la temporalidad concreta de la existencia humana. Por ello, antes de responder a la pregunta sobre el ser, Heidegger se ocupa en *Ser y Tiempo* de elaborar la analítica de la existencia humana, para extraer las determinaciones, la estructura ontológica del ser-ahí, en cuanto condiciones previas de la comprensión del ser. La metafísica occidental, que comenzó confundiendo el ser con el ente, sustituyó en su etapa moderna al ente por el sujeto, y terminó por disolverlo en la nada. La tarea de Heidegger puede entenderse, por lo tanto, en términos dialécticos como la superación de tal negación; para recuperar el ser es necesario que el sujeto se niegue a sí mismo como sujeto representativo, que experimente la propia impotencia no solamente para fundar el ser, sino también como fundamento de sí mismo. La superación del hombre metafísico y del ser de la metafísica exigen que el hombre abandone todas las figuras propias y las estructuras metafísicas, que se abstenga de toda voluntad de dominio; para poder acoger, escuchar y soportar el acaecer del ser, el hombre debe vaciarse de sí mismo. Solamente entonces el ser podrá recuperarse de nuevo y, de este modo, el hombre podrá establecerse en su esencia, existir, permanecer en la claridad del ser. Aquello que determina al hombre como tal es su relación esencial con el ser; el hombre es el pastor del ser, llamado por el ser a custodiar la verdad.

El hombre habita en la morada del ser mediante el pensamiento y el lenguaje, es decir, en la medida en que lo piensa y lo dice. Los pensadores y los poetas

92. HEIDEGGER, M., *Superación de la metafísica,* en ÍDEM, *Conferencias y Artículos,* Ediciones del Serbal, Barcelona 1994, p. 71.

son los custodios de tal morada. Los pensadores dicen el ser, en cuanto que su pensar crítico saca a la luz el misterio de las cosas, su secreto; los poetas dan nombre a aquello que está escondido y es misterioso, lo hacen aparecer a través de la dimensión simbólica de su arte. Su decir y nombrar conducen al ser hacia el lenguaje y, en el lenguaje, ellos lo custodian. El lenguaje constituye, por lo tanto, el horizonte abierto, la casa del ser y, al mismo tiempo, la morada del hombre; solamente a través del lenguaje el hombre tiene acceso al ente. La relación entre ser y lenguaje es recíproca; en la medida en que conduce al hombre al lenguaje o lo hace llegar al lenguaje, el ser está, al mismo tiempo, oculto y manifiesto; si solamente estuviese oculto, no seríamos capaces de hablar; si estuviese solamente manifiesto, no habría nada que decir. En todo caso, el lenguaje no llegaría a realizarse históricamente como algo siempre abierto y nunca acabado. Entre lenguaje y pensamiento existe una estrecha relación que la poesía conserva; el pensamiento, como la poesía, más que una acción de dominio sobre las cosas, debe ser un acto de humildad y de respeto hacia el ser. Esto significa que el lenguaje ya no es concebido como un *signo* que remite a una *res* que está más allá del signo mismo, sino como la palabra que consigna, de algún modo, la misma realidad significada.

El ser se da como tal; el ser es, aparece, se manifiesta antes que cualquier objeto y que todo sujeto, antes de volverse alguna cosa y antes de la constitución del sujeto; antes de hablar es necesario, por lo tanto, escuchar el decir originario. La aparición del ser es aquello que Heidegger llama evento, *Ereignis*, porque se manifiesta por primera vez algo nunca-jamás o no-todavía manifiesto. Se comprende entonces la historicidad de la belleza; «la belleza no es algo universal y eterno, capaz de ser descrita de una vez y para siempre, y tampoco es la totalidad de sus diversas manifestaciones en la historia; lo bello, el aparecer puro y simple, es más bien la *conditio sine qua non* de la historia misma, puesto que el evento con el que una historia se inicia es tal solamente en su acto de manifestarse»[93]. La estructura de tal aparecer es, además, armonía, comunicación de los extremos más opuestos, aparición de aquello que jamás puede manifestarse, de aquello que debe necesariamente permanecer escondido. Y este evento permite al hombre y al ser, como hemos dicho, permanecer en su propio ser; «lo propio del hombre, como lo propio del ser, es solamente a partir de y como consecuencia del evento apropiante»[94].

b) *El arte y la poesía*

Veamos ahora como todo esto se cumple en el análisis heideggeriano del arte, es decir, cómo el arte, en todas sus manifestaciones, es instauración del ser

93. GODANI, P., *L'abbandono della belleza. Note su Heidegger e l'estetica,* en «Rivista di estetica», n.s., 9 (3/1998), p. 187.
94. *Ibid.*, p. 188.

y de la verdad, forma parte del evento. Heidegger analiza la obra de arte concreta –«lo que sea el arte, habrá que inferirlo de la obra» [95]–, indicando que su realidad va más allá de su simple objetividad física, de ser cosa.

> «La obra de arte es sin duda una cosa confeccionada, pero que dice algo más que la mera cosa, *αλλο αγορενει*. La obra de arte da a conocer notoriamente otra cosa, revela otra cosa, es alegoría. Con la cosa confeccionada se junta todavía algo más. Juntar se dice en griego *σψμβαλλειν*. La obra es símbolo» [96].

En continuidad con la estética romántica, la obra de arte, el texto poético, dice siempre algo diferente de lo que dice en modo explícito; su naturaleza es simbólica. Lo que la obra de arte revela es un mundo y, a través de él, la misma cosa que presenta, la verdad del ser de la cosa representada. Heidegger utiliza los zapatos pintados por Van Gogh:

> «Por el cuadro de Van Gogh ni siquiera podemos determinar dónde están esos zapatos. En torno a ese par de zapatos de campesino nada hay para lo cual sirvan ni con vistas a qué se hicieron: sólo hay un espacio indeterminado. Ni siquiera terrones de la gleba o fango del camino rural, lo cual por lo menos podría indicar para qué se utilizan. Un par de zapatos de campesinos y nada más. Y sin embargo... Por la oscura apertura del gastado interior del zapato se avizora lo fatigado de los pasos del trabajo. En la burda pesadez del zapato se ha estancado la tenacidad de la lenta marcha por los surcos que se extienden a lo lejos y todos iguales del campo azotado por un rudo viento. Sobre la piel está lo húmedo y hastiado del suelo. Bajo las suelas se desliza la soledad de los senderuelos al caer el día. En el zapato vibra el apagado llamamiento de la tierra, su silencioso regalo del grano maduro y su inexplicable fracaso en los áridos yermos del campo invernal. A través de ese instrumento corre la aprensión sin lamentos por la seguridad del pan, la silenciosa alegría por haber vencido una vez más la miseria, la angustia ante la llegada del parto y el temblor ante el acecho de la muerte. Ese instrumento pertenece a la tierra y se guarda en el mundo de la campesina. A base de esa pertenencia cobijada surge el instrumento mismo de su descansar en sí mismo. Pero tal vez sólo por el cuadro veamos todo eso en el zapato. La campesina, en cambio, lleva simplemente los zapatos» [97].

El cuadro revela un mundo, el de la aldeana que calza los zuecos, y revela en él la verdad misma de los zuecos, el ser esencial del medio, los zuecos, el ser medio del medio.

> «En la obra de arte, la verdad de lo existente se ha puesto en obra. «Puesto» se dice en este caso, o sea que se ha detenido. Un existente, un par de botas de campesino, se detiene en la obra a la luz de su ser. El ser de lo existente llega a lo perma-

95. HEIDEGGER, M., *El origen de la obra de arte, op. cit.,* p. 14.
96. *Ibid.*, p. 15.
97. *Ibid.*, p. 27.

nente de su aparecer. Siendo así, la esencia del arte sería el ponerse en la obra la verdad de lo existente» [98].

En la obra de arte acaece, «pone en obra», el evento de la verdad del ente.

«La obra de arte revela a su manera el ser de lo existente. En la obra acaece esta revelación, es decir, el desnudamiento, es decir, la verdad de lo existente. En la obra de arte se ha puesto en obra la verdad de lo existente. El arte es ponerse en obra la verdad» [99].

De este modo el arte da razón de la precedente analítica trascendental. En un cierto sentido, como sucedía en Kant, el arte representa el banco de pruebas del análisis filosófico precedente. Es necesario por ello aclarar que el mundo que el arte revela no es la realidad óntica en la que vivimos, sino una de las determinaciones ontológicas, trascendentales, de la existencia humana, aquella no objetivable de la que dependemos en cuanto ser-en-el-mundo. El arte abre al hombre la posibilidad de contemplar la realidad desvinculada de toda pretensión de objetivación y de dominio; el arte revela un mundo.

«El mundo es lo siempre inobjetivo a que estamos sometidos mientras los carriles de nacimiento y muerte, bendición y maldición, nos tienen extasiados en el ser» [100].

Pero la obra de arte dice algo más, porque pone en relación el mundo y la tierra, a la cual la obra pertenece a causa de su materia. El ejemplo que utiliza Heidegger es en este caso el templo griego. El templo delimita un espacio como sagrado, revela un mundo, el mundo griego, y, al mismo tiempo, señala su vínculo con la tierra.

«La obra del templo revela existiendo un mundo y lo reconduce a la tierra que de esta suerte surge por vez primera como el suelo natal» [101].

Tal como se ha dicho del mundo, es necesario tener presente que también el significado de tierra es ontológico: la facticidad que jamás puede ser domesticada, dominada; el ímpetu radical e infatigable que sin aspirar a nada rige el mundo del hombre. «En la tierra y sobre ella funda el hombre histórico su morada en el mundo» [102]. La obra de arte revelando un mundo, eleva la tierra y la mantiene en su seno, deja que la tierra sea tierra, llevándola «a lo abierto de un mundo» y, de tal modo, la produce. A diferencia de lo que sucede con las cosas fabricadas,

98. HEIDEGGER, M., *El origen de la obra de arte, op. cit.,* p. 29.
99. *Ibid*., p. 32.
100. *Ibid*., p. 37.
101. *Ibid*., p. 35.
102. *Ibid*., p. 38.

en las cuales la tierra, la materia, es asimilada y puesta al servicio de la finalidad del artefacto, en la obra de arte la tierra es tematizada como tal, sin quedar absorbida por una finalidad externa, ni dominada por un saber científico.

> «La obra pone y mantiene la tierra misma en lo abierto de un mundo. La obra hace que la tierra sea tierra» [103].

Por esto la obra de arte instituye la lucha entre la tierra y el mundo, conduciendo a la tierra a emerger en el mundo y restituyendo éste a la tierra, fundándolo en ella. La obra de arte lleva a la unidad la permanente dialéctica entre tierra y mundo. En tal juego dialéctico se produce el desvelamiento del ente, acaece la verdad, entendida como contraposición recíproca, equilibrio, armonía entre iluminación y ocultamiento; el ente aparece así ligado al ser y al mismo tiempo distinto de él, permanece manifiesto como ente, a la vez que no se confunde con la realidad completa. La obra de arte es, por lo tanto, símbolo de una verdad más profunda.

> «Mundo y tierra son cada cual litigiosos y discutibles, por esencia. Sólo en este carácter aparecen en la lucha entre la iluminación y la ocultación. La tierra penetra elevándose por el mundo, y el mundo se funda en tierra –solamente a condición de que acaezca la verdad como lucha primordial entre iluminación y ocultación. Mas ¿cómo acaece la verdad? Contestamos: acaece en pocos modos esenciales. Uno de esos modos de acaecer la verdad es el ser-obra de la obra. Instalar un mundo y elaborar la tierra es la obra, es dirimir aquella lucha en que se conquista el desocultamiento de la totalidad de lo existente, la verdad» [104].

Es decir, en la obra de arte acaece la verdad no porque ésta permita conocer algo sobre los entes que representa, sino porque hace presente el no-ser-escondido del ente como tal; en la obra de arte se manifiesta la verdad porque ella misma tematiza su ser evento, el ser obra de la obra, y puede por ello revelar el ser como tal, como evento. La obra de arte es instauración de la verdad y, en cuanto tal, origen no fundado y no explicable o deducible a partir de entes preexistentes, y por eso don y fundación de una época histórica. El arte, en cuanto origen, desvela aquello que constituye el subsuelo histórico de un pueblo, aquello en lo que el ser-ahí ha sido ya proyectado como histórico, su mundo y su tierra; por eso, el arte es esencialmente histórico, también ahora en su sentido ontológico existencial, en la medida en que revela la esencial temporalidad del ser-ahí y su dimensión proyectual, su apertura al futuro. La instauración de la verdad que es el arte debe entenderse como donación, evento que rechaza la realidad exclusiva de aquello que hasta ese momento ha sido y, al mismo tiempo, como la fundación de la apertura en la que el ser-ahí, en cuanto histórico, se encuentra ya instalado.

103. HEIDEGGER, M., *El origen de la obra de arte, op. cit.,* p. 38.
104. *Ibid*., p. 46.

Esto significa que el arte arranca al hombre de lo habitual y le permite abandonarse al simple aparecer de lo que viene. «El *ethos* del abandono, dirigido al ocaso de todas las figuras (del hombre y del ser) que han alcanzado estabilidad, es la apertura decisiva que permite la llegada de lo totalmente otro, de lo imprevisible y de lo inesperado» [105]. De este modo, el hombre supera la metafísica y las figuras con las que ha intentado resistir al tiempo y dominar la realidad que lo circunda.

> «La fundación de la verdad es fundación no sólo en el sentido de la donación libre, sino al mismo tiempo fundación en el sentido de ese fundar que echa los cimientos. El esbozo literario viene de la nada en el sentido de que no toma de lo corriente y anterior su donativo. Sin embargo, no viene nunca de la nada si lo echado por él es solamente la determinación de la existencia histórica misma» [106].

Por este motivo, la instauración de la verdad es también inicio, salto hacia delante que contiene en sí, de modo escondido, el porvenir: «El comienzo contiene ya escondido el fin» [107]. La historicidad del arte no significa, por lo tanto, que el arte contenga en sí una historia extrínseca, sino más bien que, en cuanto instauración de la verdad, el arte funda la historia porque, manteniendo al hombre en la apertura del ser, le permite evitar el peligro de ceder nuevamente a la tentación de la actividad orientada al dominio, o de la pasividad que considera el evento de la verdad como un hecho irrevocable. El arte, en definitiva, es origen, porque es un modo eminente a través del cual la verdad se vuelve histórica; el hombre puede establecerse en el *Dasein* que dona, funda e inicia un mundo histórico.

La obra de arte pone en obra la verdad, que aparece con el esplendor de la belleza. Por este motivo, Heidegger puede decir que la belleza es el modo de ser presente de la verdad como no-escondimiento.

> «La verdad es desocultamiento de lo existente como existente. La verdad es la verdad del ser. La belleza no se presenta además de esta verdad. La verdad aparece cuando se pone en obra. El aparecer, siendo este ser de la verdad en obra y siendo obra, es la belleza. Por consiguiente, lo bello forma parte del acaecer de la verdad» [108].

La belleza no es una categoría estable y trascendente, ni una categoría relativa al placer que suscita. El significado de la belleza es histórico, porque la belleza está esencialmente ligada a la verdad y, como la verdad, permanecerá siempre marcada por el doble movimiento del manifestarse y del esconderse del ser. El artista no debe ser estimado y alabado por su genialidad subjetiva, sino como el humilde servidor de la verdad.

105. GODANI, P., *L'abbandono della belleza, art. cit.,* p. 190.
106. HEIDEGGER, M., *El origen de la obra de arte, op. cit.,* p. 63.
107. *Ibid*., p. 63.
108. *Ibid*., p. 67.

Todo arte, en cuanto creación de una obra en la que la verdad aparece con el esplendor de la belleza, es Poesía. Todo arte es poético, pero la más poética entre las artes es la poesía en sentido estricto, porque realiza de la manera más plena la tarea del arte, dado que la palabra ejercita un cometido fundamental en el advenimiento de la verdad.

> «El lenguaje mismo es poesía en sentido esencial. Ahora bien, debido a que el lenguaje es el acaecimiento en que para el hombre se revela absolutamente por vez primera lo existente como existente, la poesía –la poesía en sentido estricto– es la Poesía más originaria en sentido esencial» [109].

Se ha hecho anteriormente referencia a la importancia del lenguaje como morada del ser, y a la tarea del filósofo y del poeta como sus custodios. Si el filósofo dice el ser, el poeta nombra lo sagrado; la poesía dice el ser como sagrado, el filósofo lo dice como ser. En *Hölderlin y la esencia de la poesía* Heidegger explica el peculiar significado de la poesía, su esencia, en el contexto del arte. A tal fin, utiliza cinco palabras guía sobre la poesía extraídas de la obra de Hölderlin, poeta de los poetas, que le permitirán exponer nuevamente su pensamiento filosófico. A primera vista podría parecer que el lenguaje, sobre todo el poético, es «la ocupación más inocente de todas»; el poeta considera, en cambio, que éste constituye también «el más peligroso de los bienes». ¿En qué sentido el lenguaje es un bien y cuál es su peligrosidad? El lenguaje, responde Heidegger glosando al poeta, es un bien en cuanto hace posible la historia, pues a través del lenguaje el hombre manifiesta lo que es, constituye su existencia entre las cosas, crea un mundo.

> «El carácter testimonial de la pertenencia a lo que es en su totalidad, tiene lugar (*geschieht*) como historia (*Geschichte*). Pero para que sea posible la historia, es para lo que se le ha dado el lenguaje al hombre. Es un bien del hombre» [110].

Un bien que puede, sin embargo, volverse peligroso, porque por medio de la lengua el hombre, en lugar de hacer patente al ente en cuanto ente y custodiarlo, puede también amenazarlo y perderlo. En la palabra, el decir auténtico está siempre en peligro. A pesar de su peligrosidad, el habla es un bien para el hombre; no solamente un instrumento a su servicio, sino también aquello que garantiza su estar en el mundo, porque no existe mundo sin lenguaje, y solamente donde está en vigor el mundo, existe la historia. Más que un instrumento del que el hombre puede disponer, el lenguaje es «el fenómeno (*Ereignis*) que dispone de la más alta posibilidad del ser del hombre» [111], es decir, la garantía de la historicidad del hombre.

109. HEIDEGGER, M., *El origen de la obra de arte, op. cit.,* p. 58.
110. ÍDEM, *La poesía de Hölderlin, op. cit.,* pp. 57-58.
111. *Ibid.*, p. 59.

La tercera palabra usada por Hölderlin dice el modo en que se realiza el lenguaje. Heidegger se sirve de los versos del poeta: «puesto que somos una conversación (...). El ser del hombre se funda en el lenguaje (*Sprache*), pero éste sólo tiene lugar (*geschieht*) propiamente en la *conversación* (*Gespräch*) [112]», y lo somos desde el momento que somos históricos, es decir, desde que el hombre se sitúa en la actualidad de una permanencia. En este diálogo, los dioses se aproximan a la palabra, siendo nuestro nombrarlos una respuesta a su interpelación; son los dioses quienes nos llevan al diálogo, no somos nosotros quienes los invocamos por primera vez.

La poesía es instauración del ser y de la verdad; con ella se instaura lo permanente.

> «Debe salir a lo abierto aquello que sustenta y penetra al ser en su totalidad, rigiéndolo. El ser debe quedar abierto para que aparezca lo que es» [113].

Y esta tarea, el cuidado de lo permanente, la instauración del ser en la palabra, que es, al mismo tiempo, libre donación y fundación de la existencia humana, ha sido confiado a los poetas.

Con la quinta palabra guía de Hölderlin, Heidegger muestra cómo la existencia humana es poética en su fundamento.

> «"Habitar poéticamente" significa: estar en la presencia de los dioses y ser tocado por la cercanía esencial de las cosas. "Poética" es la existencia en su fundamento –lo que implica al mismo tiempo–: en cuanto fundada (fundamentada) no es ningún mérito, sino un regalo» [114].

Lejos de ser un accesorio, la poesía es el fundamento que sostiene la historia, es decir, que instaura el ser y la esencia de las cosas, es el lenguaje primitivo de un pueblo histórico; lo que el poeta dice, lejos de ser una invención fantástica, un juego imaginario, es la realidad. «Pues ella misma, sin embargo, es por esencia fundación: esto es: firme fundación» [115]. Es tarea del poeta recibir los signos con los que nos hablan los dioses para transmitirlos a su pueblo; interpretación de la voz de los dioses y, al mismo tiempo, de la voz del pueblo. Entre ellos y el pueblo, entre los dioses y los hombres, se encuentra el poeta.

La esencia de la poesía de Hölderlin no tiene, sin embargo, carácter intemporal, sino que pertenece a un tiempo determinado, aun cuando no se adapta a él.

112. HEIDEGGER, M., *El origen de la obra de arte, op. cit.,* p. 59.
113. *Ibid.*, p. 49.
114. *Ibid.*, p. 62.
115. *Ibid.*, p. 65.

«Es el tiempo de los dioses huidos y del Dios que viene. Ése es el tiempo menesteroso porque está en una doble carencia y negación; en el ya-no de los dioses huidos y en el todavía-no del que viene» [116].

Hölderlin anticipa un tiempo histórico, permaneciendo en la nada de la noche de la indigencia. Hölderlin dice poéticamente, con su poesía pensante, lo que Heidegger ha pensado con su pensamiento poetizante. Heidegger ve en los poetas, sobre todo en Hölderlin y en Rilke, el remedio de un mundo indigente, tecnificado y ateo; ellos son, en su opinión, los únicos capaces de abjurar de la ciencia y de la técnica y perseguir las huellas de la divinidad huida, del ser olvidado; los únicos capacitados para mostrar a los hombres la ceguera que les impide percatarse de su radical penuria, de la ausencia de fundamento en la que apoyan sus vidas. Solamente los poetas son idóneos para experimentar el abismo en el que yace nuestro mundo, la indigencia de un mundo en el que el ser está ausente –«esta media noche de la noche del mundo»– y, más allá, para reanudar su búsqueda tras las huellas de los dioses huidos. Tarea del poeta es conservar despierto el sentido del misterio, la proximidad al origen, el sentido del ser.

El gran mérito de Heidegger es, sin lugar a dudas, el haber anclado el arte y la belleza a un único fundamento, el ser, recuperando así el nexo entre la belleza y el arte y rechazando las visiones subjetivistas de las principales estéticas modernas y de muchas de las modernas tendencias artísticas. El arte no lo entiende Heidegger ni como simple forma ni como expresión, sino sobre todo como manifestación, a través de un lenguaje simbólico, de una extraordinaria experiencia de cercanía con el ser. El arte es vehículo de la belleza y ésta, como en las antiguas estéticas metafísicas, es manifestación de la verdad y del ser. Heidegger, sin embargo, impugna toda visión metafísica y no es fácil encontrar en su pensamiento espacio para una realidad trascendente; lo divino, como el ser, la verdad y la belleza no tienen otro punto de referencia que la condición trascendental del ser-ahí humano. Las referencias a los dioses y a lo santo, más que una apertura a una verdadera trascendencia que pueda verdaderamente confortar ante la miseria de un mundo tecnificado y ateo, parecen constituir una oculta compensación a la inmanencia de su pensamiento; la apertura desesperada a una falsa esperanza, la invitación «a soportar el tormento del deseo y de la insatisfacción, la condición de la ausencia de respuestas exhaustivas y, aún más, el tormento de un preguntarse sin fin, en la soledad y en la incomprensión» [117].

Sólo los poetas, vaciados de toda determinación precedente, tienen la capacidad de responder a la cuestión del ser, tal como lo entiende Heidegger, y de mantener abierto el espíritu humano a su misterio, concediendo al hombre la posibilidad de fundar una nueva época histórica. Si ésta es la difícil tarea que Hei-

116. HEIDEGGER, M., *El origen de la obra de arte, op. cit.,* p. 67.
117. MURA, G., *Poesia e filosofia, art. cit.,* p. 24.

degger atribuye al arte, pocas de sus manifestaciones merecerán ser consideradas poesía de la poesía, arte verdadero; muchas deberán, por el contrario, ser consideradas simples mistificaciones, no muy diversas de las producidas por el pensamiento metafísico que él denuncia. La doble dimensión, histórica y ontológica, que para Heidegger tiene el arte, no siempre se presenta de modo armónico. Difícilmente se comprende cómo el arte puede continuar siendo revelación del ser, cuando el mismo arte pertenece esencialmente a un mundo que se ha olvidado del ser por completo. Y difícilmente se puede evitar la sospecha de que el arte no será nunca capaz de cumplir su función, a menos que sea interpretado por un pensamiento que, para poder reconducir el decir poético al pensamiento del ser, arriesgará a perder la especificidad propia del arte. En la propuesta estética de Heidegger, y en su pretensión de superar los modelos estéticos y metafísicos clásicos y modernos, aletea el espíritu hegeliano, pero permanece la mirada romántica que hacía del arte, más que de la filosofía, el verdadero vehículo de la verdad.

6. La estética postmoderna

No existe, en sentido estricto, una estética postmoderna, como no existe ni una teoría postmoderna ni un conjunto coherente de posiciones que puedan ser agrupadas bajo este término. Tal expresión, difundida sobre todo después de la publicación de la obra de Lyotard (1924-1998) *La condición postmoderna* [118], agrupa un conjunto de pensadores –Foucault (1926-1984), Deleuze (1925-1995), Guattari (1930-1992), Baudrillard (1929), Derrida (1930) y el mismo Lyotard– que, en la segunda mitad del siglo XX, concuerdan en su rechazo del pensamiento y de los ideales de la modernidad. Su reflexión continúa y desarrolla la actitud radical de Nietzsche y la sucesiva crítica heideggeriana a la filosofía occidental [119]. Además de su oposición a las tesis modernas, y quizás como su consecuencia, entre sus posiciones puede ser individualizado algún otro punto en común, como el intento de superar tales tesis a través de la revalorización de las diferencias. Si la modernidad es criticada por su pretensión, paradigmática en Hegel, de reconducir la realidad a la unidad, los pensadores postmodernos proponen, al contrario, centrar la atención en la diferencia, en la alteridad: «La diferencia y la repetición han ocupado el lugar de lo idéntico y lo negativo, de la identidad y la contradicción» [120]. La exigencia moderna de fundar el conocimiento sobre el te-

118. LYOTARD, J.-F., *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, Cátedra, Madrid 1986² e ÍDEM, *La postmodernidad: (explicada a los niños),* Gedisa, Barcelona 1987.

119. Entre los pensadores citados, además de una cierta identidad en la perspectiva, existen diferencias y, más aún, polémicas; algunos de ellos refutan el hecho de ser puestos bajo el título de postmodernos. Utilizo en las páginas sucesivas: QUEVEDO, A., *De Foucault a Derrida. Pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Baudrillard*, EUNSA, Pamplona 2001.

120. DELEUZE, G., *Diferencia y repetición*, Júcar, Madrid 1988, p. 31.

rreno firme de una verdad –*noúmeno*, Idea, materialismo dialéctico, evolución, subconsciente...– que garantice el sistema filosófico, es denunciada por ellos como un sueño imposible. La misma historia trágica del siglo XX, surcada por ideologías y sistemas políticos hijos de la modernidad, parece una dolorosa demostración de la imposibilidad de actuar el proyecto moderno. Los filósofos postmodernos se imponen como tarea, precisamente, deconstruir la filosofía moderna, mostrar la imposibilidad de sus tesis, para alcanzar una nueva posición desde la cual partir o, en el caso de que no fuera posible reanudar la marcha, detenerse.

Deudores del estructuralismo teorizado por Saussure (1857-1913), los filósofos postmodernos, en algunos casos post-estructuralistas, consideran que toda representación unitaria, así como todo conocimiento, está condicionado lingüística e históricamente. Toda pretensión de conocer y de representar la realidad será siempre ilusoria, por ser deudora de condicionamientos ineludibles. En su análisis de la realidad, siguiendo las pautas del estructuralismo, los filósofos postmodernos atribuyen la prioridad al discurso; todo fenómeno social está estructurado sobre la base de códigos y reglas susceptibles de análisis lingüístico. El sentido, el significado de las palabras y de los discursos, no es una realidad preexistente a los significados, a los signos, sino que es construido socialmente a través de sistemas de significación que organizan la realidad. En el pensamiento postmoderno se consuma la disolución del objeto y del sujeto; esto significa que las grandes narraciones y las esperanzas de la modernidad han llegado a su término. «Simplificando al máximo, podemos considerar "postmoderna" la incredulidad ante las meta-narraciones» [121]; ya no será posible continuar proponiendo teorías sociales totalizadoras y unificadas, que encubran la dimensión plural, diversa, individual y dinámica de la realidad. Para los filósofos postmodernos ha llegado la hora de revalorizar la inconmensurabilidad, el desorden y la fragmentación como antídotos de la mentalidad moderna represiva.

Foucault pretende desvelar los códigos históricos fundamentales de nuestra cultura, realizar una suerte de arqueología cultural que saque a la luz las condiciones que han hecho posible el pensamiento moderno, los sedimentos del pasado que se han organizado inconscientemente hasta cristalizar en la cultura, en el discurso moderno. La filosofía no sería otra cosa que un discurso sobre nuestros discursos. Su análisis llevará a Foucault a decretar la muerte del hombre; si Nietzsche declaraba la muerte de Dios, el pensamiento postmoderno proclama también la muerte del hombre. El hombre, como toda representación unitaria, no es más que un producto de nuestro discurso, una invención lingüística; el discurso crea los objetos. Además de la arqueología, Foucault recorre la vía de la genealogía, considerando que en la base del saber y de la verdad existen siempre estrategias de poder que lo condicionan y lo guían. La tarea de la filosofía actual será,

121. LYOTARD, J.-F., *La condición postmoderna*, *op. cit.*, p. 6.

entonces, vencer la tiranía de los discursos globales que han conducido a las prácticas normativas de la modernidad. Solamente de este modo será posible volver a escribir la historia, disolviendo las cadenas de su pretendida continuidad y de su destino final, desenmascarando toda pretensión de identidad, para poner en evidencia, al contrario, la discontinuidad y la dispersión.

También el pensamiento de Deleuze y de Guattari se opone a toda forma de unidad, de jerarquía, de identidad, a toda pretensión de fundamento, subjetividad y representación. Debe ser exaltada, por el contrario, la diferencia y la multiplicidad. Estos dos autores continúan la crítica de Foucault a la modernidad, pero introduciendo elementos nuevos. Para ellos la modernidad representa sobre todo la represión del deseo; superar la modernidad significará liberarlo, pasar del sujeto moderno reprimido, al nómada anhelante en continuo proceso de transformación y devenir. Tarea de la filosofía es descentrar el sujeto, alejarlo de todo discurso unitario, eliminar el individuo humanista para favorecer el nacimiento de nuevos sujetos descentrados, liberados de toda identidad fija y unificada, y libres de volverse múltiples y dispersos. Deleuze propone, en oposición al pensamiento «sedentario» de la modernidad, un pensamiento nómada, anárquico, exento de fundamento y de principio, o mejor, que tenga como único principio la diversidad, la diferencia, aquello que es marginal. La diferencia es originaria; la diferencia y la repetición serían los signos que caracterizan nuestro tiempo, en sustitución de la identidad y de la contradicción, porque, como todo evento, la diferencia no admite ser reemplazada, sólo puede ser repetida. Las nuevas tecnologías permiten al arte, de manera particular al cine, realizar este programa, es decir presentar lo singular en cualquier instante y repetirlo. Según Deleuze y Guattari, el deseo es el germen del que surge la realidad histórica y social, y es el deseo lo que debe ser liberado, descentrado, para que desarrolle la realidad al modo de un rizoma y no, como en la modernidad, a la manera de un árbol. El rizoma representa un modelo de pensamiento que es metafóricamente comparado con las raíces de estructura reticular, diferente de la estructura «jerárquica» de las raíces de un árbol. El rizoma, a diferencia de otras raíces, se expande y se multiplica de manera lineal y sin centro, sin estructura ni jerarquía.

También Lyotard refuta toda estructura universalista, y también él propone una estética transgresiva, un arte que mediante el uso de figuras, formas e imágenes trastorne toda teoría y todo lenguaje. La filosofía debe exaltar el deseo, todo deseo, y el arte y las imágenes son vehículos del deseo. Si la modernidad se sirve de meta-narraciones para legitimar un modelo sobre los demás, Lyotard propone intensificar los fragmentos, la pluralidad, la singularidad, encontrar un nuevo lenguaje que deje en pie el disenso, que encuentre formas de vincular las frases sin necesidad de juzgar ni decidir cuál de ellas, en base a una regla, debe prevalecer sobre las demás.

La sociología de Baudrillard pone en evidencia el poder de las nuevas tecnologías en la disolución de la diferencia entre lo real y lo virtual. Si en la época

moderna el centro organizador de la vida social pertenecía a la producción, dominada por la burguesía capitalista, en nuestra época tal centro se ha trasladado hacia los simulacros, la información y los signos, organizados en sistemas de significación que terminan dominando la vida del sujeto. La postmodernidad es la era del simulacro, de lo simbólico, que da origen por implosión a una hiper-realidad. Lo hiper-real difumina la distinción entre real e irreal; los modelos, los símbolos, se vuelven más reales que la realidad, la sustituyen y la determinan. Ya no existe a nuestro alrededor un mundo externo *real* al que los signos remiten, sino solamente una *implosión de imágenes y de realidad*. Cada vez se hace más difícil discernir, en consecuencia, entre arte y realidad, porque las imágenes, como los textos y los discursos para los post-estructuralistas, se generan sin referencia a lo real. Si todo esto está presente en múltiples ámbitos de la vida, como por ejemplo en el mundo hiper-real de la bolsa, construido a base de simulaciones y tecnologías sofisticadas, que permiten sin embargo tomar decisiones que inciden y alteran la vida real de muchas personas, el lugar paradigmático de la hiper-realidad es el cyberespacio, el espacio de ningún lugar. Sin embargo, a diferencia de Foucault, que en su genealogía pretendía determinar las raíces del poder, para Baudrillard el poder tampoco existe, ha muerto, se ha disuelto haciéndose hiper-real, un simulacro que se genera y se desarrolla en el mar indeterminado de los signos. La postmodernidad es la era de los signos y de la superficie, la época en la que todo ya está consumado, el agotamiento y el final, al mismo tiempo, de la subjetividad y de la historia; no queda otra alternativa, como estrategia de supervivencia, que replegarse en los restos del pasado.

La mayor autoridad entre los pensadores postmodernos, quien de manera más radical critica la modernidad, es sin duda Derrida. Su pensamiento, como anteriormente el de Heidegger, busca superar el radical logocentrismo de la cultura occidental, desde sus inicios griegos hasta su epígono moderno. El pensamiento occidental se habría fundado desde siempre en la presunción de una presencia escondida detrás de las palabras y de los discursos. La tesis de Derrida es, por el contrario, la tesis de la ausencia; detrás de cada texto, detrás de cada significante, no se esconde ningún significado, es más, el significante sería el fundamento del significado. Todo significante se constituye solamente en referencia a otros significantes, a otros signos, llevando siempre consigo su huella y sin que el juego de reenvíos permanentes pueda nunca disolverse. Es el sistema lo que determina el sentido del discurso, quedando excluida la posibilidad de cualquier presencia extraña a los mismos signos; sólo existen huellas de otras huellas, rastros de una ausencia. La prioridad del significante sobre el significado tampoco es, sin embargo, sostenible. En la raíz de todo existe siempre, para Derrida, la *différance*; no una identidad, no un ser unitario, ni siquiera el de Heidegger, sino la *différance* que hace posible que las diferencias se constituyan y se mantengan, permaneciendo la *différance* siempre inefable, indefinible, inasible. La *différance*, ley estructural anónima, excéntrica y escondida, sobreentendida en todo movimiento significante, articula y desarticula continuamente, hace posible el juego

de los *indecidibles,* de los que depende la imposibilidad de conceptos trascendentales, de palabras llenas de sentido, de un lenguaje filosófico como hasta ahora se había entendido. «La operación de la deconstrucción consiste en una lectura del texto de la metafísica que ponga de manifiesto la presencia de filosofemas que no pueden ser dotados de un sentido propio, que son constitutivamente polisémicos (...). Tales filosofemas son definidos por Derrida como *indecidibles*, porque no pueden ser colocados topológicamente ni a la derecha ni a la izquierda en el interior del par conceptual» [122]. La deconstrucción conduce, por lo tanto, a descubrir la imposibilidad de toda trascendencia, de una realidad que posea pleno significado en sí misma, de cualquier presencia absoluta en nuestro pensamiento y en nuestro lenguaje; no es posible admitir ninguna identidad que no esté contaminada por la alteridad. La deconstrucción haría evidente la imposibilidad de introducir cualquier lenguaje en un horizonte veritativo; la *différance* y los *indecidibles* son condiciones de posibilidad y, conjuntamente, de imposibilidad del horizonte de verdad de la filosofía. No existen más que textos; el hombre permanece siempre prisionero del lenguaje, de los textos, de límites que pueden ser sucesivamente reemplazados, de-limitados, sin que sea posible, sin embargo, superarlos, porque son *indecidibles*. La deconstrucción es válida para todo lenguaje, ya sea literario o filosófico; la deconstrucción debe ser aplicada también al arte, haciéndonos descubrir la imposibilidad de decidir los límites entre lo que es artístico y lo que no lo es. Como sucede en la filosofía, no habría garantías para determinar las categorías del arte, para distinguir la realidad de la representación.

Esta breve descripción del pensamiento de algunos filósofos postmodernos puede ser suficiente para poner en evidencia, de manera casi inmediata, su afinidad con parte de las manifestaciones artísticas de fines del siglo XX. No es casual que casi todos los filósofos de quienes hemos hablado se ocupen también del arte. El proceso de descentramiento del sujeto y la disolución del objeto, que tuvo su inicio a finales del siglo XIX, parece consumarse. La intención, presente todavía en los artistas precedentes, de reenviar con sus obras a algo diverso de su propia subjetividad parece haber desaparecido. La epifanía es ahora, en cierto sentido, negativa; aquello que el arte desea manifestar es, precisamente, la ausencia de fundamento, la ausencia de cualquier identidad que dé sentido a la obra artística. El acento subversivo del arte, su intención de denunciar las certezas de la cultura moderna es, en muchos casos, evidente.

Es claro que la deconstrucción del lenguaje y del pensamiento moderno conduce, como consecuencia, a la deconstrucción misma del arte. Para muchos artistas el único camino todavía abierto a su arte es el que conduce a refugiarse en los restos de las tradiciones del pasado, poniendo conjuntamente, sin algún orden aparente, formas y figuras carentes ya de sentido, y organizar con ellas *collage* pictóricos, edificios eclécticos o narraciones literarias o cinematográficas que

122. VERGANI, M., *Dell'aporia. Saggio su Derrida*, Il Poligrafo, Padova 2002, p. 58.

evocan mundos desaparecidos o imaginarios, que se sostienen gracias a narraciones que en nuestro mundo ya no funcionan.

En otros casos, el empeño de los artistas consiste en subrayar la futilidad de toda pretensión narrativa [123], o en dar expresión a las ideas de los filósofos postmodernos. El pintor surrealista belga Magritte (1898-1967), por ejemplo, expresa en sus cuadros lo que Foucault sostiene en sus textos: la incomunicación entre significante y significado. En una de sus obras, *Ceci n'est pas une pipe,* la reproducción perfecta de una pipa está acompañada por el título «esto no es una pipa». Otros artistas, como Duchamp (1887-1968), a través de los *readymades,* objetos de uso común, muchas veces modificados, presentados como obras de arte, pone en tela de juicio la identidad del producto artístico y su distinción respecto a los objetos de la vida corriente: billetes de tren, artículos de periódico, fragmentos de fotografías, botellas, sombreros, ruedas de bicicleta, planchas, urinarios... El arte de Warhol (1928-1987), uno de los más representativos exponentes del pop-art, es también un ejemplo del empeño postmoderno de revalorizar la diferencia que, como afirmaba Foucault, sólo admite ser repetida. Así sucede, en efecto, en algunas de sus composiciones, que reproducen repetidamente la misma imagen. Su arte refleja también la nueva dimensión adquirida por las imágenes creadas por la cultura de masas, convertidas, en muchos casos, en el referente de la vida real, aun cuando con frecuencia las imágenes mismas no tengan ningún referente real ulterior. Otros artistas –Pollock (1912-1956)– exploran las vías del *Action Painting,* entendiendo el cuadro como testigo de la acción misma y de su cumplimiento, buscando casi una simbiosis entre el artista y su obra, la superación de la distinción sujeto-objeto; la atención del espectador, ya se trate del análisis conceptual o de actos preformativos, debe trasladarse de la representación a aquello que concierne a su realización. El arte experimental de estos últimos años busca otras vías para involucrar al espectador en la obra, pensada cada vez más no como una realidad acabada y aislada, sino más bien como un espacio abierto, como *instalación* que realiza su propio fin con la participación activa, no sólo a nivel cognitivo, del espectador. Las nuevas tecnologías, en particular el mundo informático, permiten experimentar las teorías de Deleuze y de Guattari; las redes informáticas ofrecen, en efecto, una buena base para buscar cómo poner en práctica el pensamiento y el arte rizomático por ellos teorizado. A partir de la utilización creativa del ordenador, la obra de arte se concreta en un evento dinámico y colectivo; un arte anárquico, incontrolado, perecedero, en el que todos pueden liberar el propio deseo y modificar sin ningún control la obra abierta.

En las producciones de buena parte de los artistas contemporáneos está presente la búsqueda de la superación de toda distinción entre arte y no arte, entre

123. Puede resultar de utilidad la lectura del breve ensayo sobre parte de la narrativa norteamericana contemporánea de GONZÁLEZ, A.M., *Expertos en sobrevivir. Binx, Bascome y otros*, en ÍDEM, *Expertos en sobrevivir. Ensayos ético-políticos*, EUNSA, Pamplona 1999, pp. 71-130.

arte y vida, entre artista y espectador, entre lo bello y lo no bello... La concepción postmoderna del arte difícilmente podrá escapar, sin embargo, a su dimensión epifánica, de la que ya hemos hablado; también los artistas de la última parte del siglo apenas terminado desean enviar un mensaje con sus obras y, muy a menudo, entienden su actividad artística, en particular cuando se dirige a las grandes masas –fotografía, cine, televisión, literatura...–, como un instrumento didáctico para transmitir una nueva percepción del mundo, para provocar la crisis de las certezas de sus espectadores, buscando reenviarlos a aquella oscuridad infinita que consideran el lugar originario, el no lugar de la ausencia, desde el cual, en su opinión, debe entenderse el origen y el significado de la vida de los hombres. Oponiéndose a los meta-relatos de la modernidad, continúan narrando el mundo a su modo, haciendo presente el dramatismo de su nada y de su carencia de sentido. A su arte es posible aplicar el juicio que Gómez Dávila reservaba a la pintura moderna: «no es capricho como lo cree el ignorante, sino tragedia» [124].

No faltan autores que, desde una perspectiva realista, captan los aspectos positivos de algunas de las tendencias que caracterizan el pensamiento postmoderno: la atención a las diferencias, a lo cotidiano, a las minorías, la consideración del otro, el pluralismo y la complementariedad... Estos autores no perciben tales dimensiones de lo real simplemente como manifestaciones de una unidad imposible, sino más bien como aspectos positivos que reclaman su integración en una unidad ulterior. A la postmodernidad *decadente*, que coincidiría más o menos con el cuadro apenas descrito, contraponen una postmodernidad *resistente*, es decir, una postmodernidad que sabe apreciar los valores emergentes de la nueva sensibilidad surgida a partir de la crisis moderna, pero sin renunciar a una unidad coherente y plural [125]. Parte de las manifestaciones artísticas de la postmodernidad hace patente esta referencia a la pluralidad y a la diferencia, entendidas no sólo como recurso para actuar una irónica acusación contra la modernidad, sino también como valores auténticos que deben tomarse muy en serio. La arquitectura del siglo pasado, superado el racionalismo, se dirige hacia soluciones de este género por obra de arquitectos como F.L. Wright (1867-1959), A. Aalto (1898-1976) o A. Van Eyck (1918-1999), y algo semejante cabe afirmar en el campo literario de autores como, por ejemplo, el poeta Octavio Paz (1910-1998) o el novelista norteamericano W. Percy (1916-1990).

124. GÓMEZ DÁVILA, N., *Escolios a un texto implícito*, v. 1, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá 1977, p. 242.

125. Cfr. BALLESTEROS, J., *Postmodernidad: decadencia o resistencia*, Tecnos, Madrid 2000; LLANO, A., *La nueva sensibilidad*, Espasa, Madrid 1988.

SEGUNDA PARTE

SÍNTESIS TEÓRICA

Introducción

Después de este breve y sintético cuadro histórico, ha llegado el momento de formular alguna conclusión que pueda servir para nuestra comprensión del arte y de la belleza, con la convicción de que, si bien las perspectivas de los autores examinados son muy diversas, sus reflexiones contienen elementos verdaderos y valiosos. «Los hombres, afirmaba Aristóteles, tienden por naturaleza de un modo suficiente a la verdad y la mayor parte de las veces la alcanzan»[1]. No parece razonable que la reflexión de los filósofos sobre la belleza y sobre el arte, por diversas que hayan sido las circunstancias históricas en las que vivieron y su horizonte vital, no hayan logrado captar algunas de las verdades más profundas sobre su naturaleza y su significado. Más allá de las divergencias advertidas anteriormente, a partir del estudio histórico emergen elementos que parecen confirmar la confianza de Aristóteles en la capacidad de la mente humana. Las perspectivas y, en consecuencia, el modo de dar razón de las fundamentales intuiciones sobre la belleza y sobre el arte pueden variar, y con el transcurrir del tiempo efectivamente han cambiado, pero no cabe duda de que en el arco de la historia existen profundas coincidencias sobre el modo de concebir estos ámbitos de lo real.

No es difícil notar, en efecto, cómo para casi todos los autores estudiados la belleza es una dimensión de la realidad que escapa a todo intento de objetivación. Independientemente de la época y de la perspectiva filosófica, la belleza aparece siempre como algo que se resiste a la conceptualización, como un aspecto de la realidad no definible, no plenamente domeñable por medio de la razón. Para los autores clásicos y medievales, ésta era una consecuencia natural de su consideración de la belleza como propiedad trascendental de la realidad o ligada, de algún modo, al ser, con independencia de su diverso modo de concebirlo. No es casual que tanto la tradición platónica y neoplatónica, presentes en la metafísica medieval de la luz, como la aristotélica, continuada en el Medievo por san Alberto y

1. ARISTÓTELES, *Retórica,* I, 1355a 15-17.

santo Tomás, identificaran en la luminosidad uno de los rasgos más propios de la belleza, considerándola más una condición de la visibilidad de la riqueza y de la bondad del ser, que una realidad metafísicamente manifiesta; la belleza se hace visible permitiendo ver, sin que ella misma se convierta en objeto propio de nuestra visión.

El problema de la cognoscitividad de la belleza es estudiado sobre todo por el pensamiento moderno, y es en su ámbito donde se subraya con mayor fuerza la imposibilidad de su objetivación[2]. La cuestión que preocupa a la estética moderna es precisamente ésta: ¿por medio de qué método cognoscitivo podemos alcanzar la objetivación de la belleza? ¿Cuál es su formalidad propia? Su respuesta no es muy diversa de la que presentaba el pensamiento anterior: la belleza permite ver lo que está más allá, pero sin que ella misma se deje ver plenamente. La respuesta de Kant, desde la perspectiva de su filosofía crítica, deja poco lugar a dudas: si el conocimiento es objetivación conceptual, la belleza no puede ser conceptualmente aferrada; la belleza es entendida por él como algo que está más allá de los límites del conocimiento. Lo que los clásicos explicaban metafísicamente, Kant lo explica gnoseológicamente. La belleza representaría el puente de unión, subjetivo, entre la naturaleza y la libertad; puente de unión que Kant construye más allá de la síntesis conceptual. El único medio para enlazar esos dos dominios diversos es la belleza, pero negando al juicio del gusto o al arte del genio la posibilidad de conocerla: la belleza no puede ser objetivamente conocida.

A partir del Romanticismo el ámbito de la belleza se traslada casi exclusivamente hacia el dominio artístico, pero el arte, como la belleza natural para el pensamiento clásico y medieval, continúa siendo para los románticos epifánico, revelando el fondo infinito que une la naturaleza y la libertad, aunque no se confunda con él. El infinito que se hace presente en la obra de arte trasciende siempre su finitud; la belleza artística manifiesta y revela una realidad que la trasciende y que, precisamente por ello, no puede ser plenamente desvelada.

También para Hegel la belleza artística está cargada de fuerza manifestadora, pues en ella se revela el espíritu, si bien su crítica a Kant y la conformación idealista de su pensamiento le conducirán a rebasar los límites anteriormente fijados a la belleza. El objeto sensible, la obra de arte, supondría la conciliación entre la naturaleza y la libertad, características propias de la vida del espíritu. La belleza, más que la armonización de lo natural con lo racional, sería la expresión de tal armonía, la expresión objetiva de la vida infinita y libre del espíritu. Sin embargo, la obra de arte, siempre particular, jamás podrá expresar plenamente la infinitud de la Idea; nunca lo particular podrá contener en sí la totalidad. La belleza artística manifiesta para Hegel la verdad de la naturaleza, la verdad de lo sensible, pero de este modo demuestra también su propio límite, el carácter particular de la objetividad artística. La belleza artística no es más que un modo parti-

2. Cfr. LABRADA, Mª.A., *Belleza y racionalidad*, *op. cit.*, pp. 183 ss.

cular de la manifestación de la Idea como verdad; la verdad plena, la manifestación de la Idea como totalidad, pertenece a la filosofía. En cierto sentido, precisamente por su limitación, la belleza no puede anunciar lo que está más allá de ella, sino solamente lo que por ella ha sido superado. Desde el plano superior, el de la religión y el de la filosofía, se comprende la parcialidad de la belleza; es en estos planos donde se alcanza su verdadera objetividad, donde la belleza puede ser desvelada y entendida en términos de objetividad, pero a precio de perderla como belleza, a precio de su muerte.

El pensamiento post-hegeliano reaccionará con fuerza a la pretensión idealista de encerrar la belleza dentro de los límites del concepto, de considerarla domeñable por el pensamiento, y subrayará nuevamente su inefabilidad. Heidegger formula con particular claridad esta idea; la belleza, como el ser que manifiesta, debe permanecer necesariamente escondida.

En estas primeras consideraciones aparecen algunos elementos que abren la puerta a nuevas conclusiones. Para casi todos los filósofos examinados, la peculiar visibilidad y la consiguiente imposibilidad de aferrar la belleza responden, de un modo u otro, a la realidad que manifiesta. El pensamiento metafísico considera la belleza como manifestación del ser y, en último término, epifanía del principio. La estética post-metafísica continuará subrayando, quizás con mayor fuerza respecto a la estética precedente, la dimensión manifestadora de la belleza, proponiéndose como saber substitutivo de la metafísica. Detrás de la belleza se esconde el *noúmeno*, el fundamento ignoto de lo real, la Idea, la energía infinita de la vida, la voluntad ciega, la experiencia del sujeto o sus estructuras, el caos o la nada originarios, el ser como evento, la diferencia..., aquello que sucesivamente se considera el límite último donde fondear nuestro pensamiento, el punto en que debe detenerse. La belleza aparece, en todo caso, estrechamente ligada a la verdad. En la tradición metafísica tal afirmación era justificada por la doctrina de los trascendentales; ancladas en el ser, las propiedades trascendentales permanecían inseparablemente ligadas. A partir de Kant, como ya se ha dicho, tales vínculos fueron en un primer momento cortados, excluyendo la belleza del dominio de la razón teórica, del conocimiento y de la verdad, para ser sucesivamente enlazados, atribuyendo a la belleza una fuerte carga veritativa, en cuanto reflejo de la realidad objetiva de las ideas de la razón, de otro modo incognoscibles. A partir de entonces, la dimensión veritativa de lo bello sobrevivirá, en modos y desde perspectivas muy diversas, en los románticos, en Hegel y, sobre todo, en el pensamiento de Heidegger. Y si el pensamiento posterior se esfuerza por separar, e incluso por oponer, la belleza artística de todo contenido superior, de toda presunta verdad, primero como reacción al idealismo, después como reacción a la modernidad, difícilmente renuncia a atribuir al arte la tarea de hacer visible tal contraposición, de anunciar la *verdad* nuevamente conquistada.

Algo similar podría decirse de la relación entre la belleza y el bien. Abiertamente afirmada por la perspectiva metafísica, más inclinada quizás a señalar la conexión entre la bondad y la belleza que entre ésta y la verdad, no es sin embar-

go totalmente desmentida por el pensamiento moderno. La estética de Kant es, también en este caso, altamente significativa. La autonomía del bien, reclamada con tanta fuerza, encuentra su paradójica sanción en el significado moral de la belleza natural; aquello que debería mantenerse separado y autónomo, el dominio de la libertad, el bien moral, es nuevamente conducido, a través de la belleza, a aquella naturaleza de la que habían quedado excluidas toda finalidad y toda bondad. El pensamiento posterior continuará confiando al arte y a los artistas, de modos diversos y en mayor o menor grado, una tarea de carácter moral.

En las páginas siguientes buscaremos dar razón desde una perspectiva metafísica, como se había prometido al inicio, de estas intuiciones comunes presentes en casi todas las grandes teorías estéticas. Nos ocuparemos primero de la belleza, de su naturaleza y de su relación con la verdad y con el bien, para pasar luego a referirnos al arte.

1. Trascendentalidad de la Belleza

A pesar de la diversidad de los recorridos realizados por la estética y de las perspectivas desde las que ha sido pensada, la belleza nunca se ha visto privada de su carácter misterioso y no del todo accesible.

Independientemente del valor revelador que se le asigna, la belleza aparece siempre como una dimensión de la realidad no plenamente cognoscible por la razón conceptual y objetivante. Es más, con frecuencia se confía a la belleza la tarea de liberarnos de los sueños de una razón intrigante y presuntuosa, falsamente convencida de su capacidad de desvelar plenamente la realidad y fuertemente atraída por la posibilidad de dominarla despóticamente. Todo esto era considerado por el pensamiento metafísico una prueba, al menos indirecta, del carácter trascendental de la belleza. Su peculiar cognoscibilidad depende de su naturaleza; precisamente porque es una propiedad que manifiesta el bien y, al menos indirectamente, el ente, la belleza escapa a toda limitación conceptual.

Si bien no es posible encontrar en el pensamiento de Tomás de Aquino la explícita consideración de la belleza como uno de los trascendentales del ente, su inclusión en el ámbito de los trascendentales es suficientemente clara. La belleza, como hemos visto, constituye para Tomás un valor ligado al bien, que es con pleno título una propiedad trascendental del ente. Hacer de la belleza un trascendental del ente significaría ir más allá de cuanto Tomás afirma, y exigiría atribuir a la belleza una *ratio* propia que añada una nueva determinación al ente. A primera vista cabría pensar en la *claritas* como *ratio* propia de la belleza, si bien para Tomás, como se ha visto, la luminosidad es también característica del *verum* y del *bonum*. Éste ha sido el camino seguido por buena parte de los intérpretes modernos de Tomás. Sin llegar a tal conclusión, podría ser suficiente subrayar la inclusión de la belleza, a través del bien, en el ámbito de las propiedades trascendentales y, por lo tanto, la exigencia de entenderla desde esta particular perspectiva.

Tomás hereda de Aristóteles una concepción del ente que excluye la posibilidad de considerarlo un género y de someterlo, en consecuencia, al dominio del concepto y a los límites de la definición. La noción de ente, como se ha señalado, trasciende los modos particulares de ser no en cuanto formalidad ulterior, sino en cuanto noción presente y común a toda posible determinación formal. A diferencia de lo que sucedía en el pensamiento de tradición platónica, la realidad no es conducida a unos principios formales, abstractos y jerarquizados según su generalidad, sino a la noción de ente, que funda su prioridad en la actualidad; la *ratio* propia del ente es su ser acto: *nomen autem entis ab actu essendi sumitur* [el nombre de ente es tomado del acto de ser][3]. Todo ente es pensado por Tomás como compuesto de ser y de esencia. Todo ente contiene en sí, conjuntamente y de manera inseparable a su esencia, el acto de ser como su principio más radical, concebido por Tomás como plenitud y perfección, a la que pertenecen la máxima extensión y la máxima intensidad; en consecuencia, jamás el ente podrá ser plenamente reducible al concepto[4]. El ente no puede ser captado sino desde diferentes puntos de vista, y esto es, precisamente, lo que hacen sus propiedades trascendentales, sacando a la luz la riqueza que el ente contiene, intensificando conceptualmente nuestra comprensión de la realidad: «el ente no puede ser un género; pero se dice que algunas cosas agregan [algo] al ente en cuanto expresan un modo del mismo ente que no es puesto de manifiesto con el nombre de ente»[5]. Esta riqueza inagotable se comunica y está presente, además, en todas las nociones trascendentales, en cuanto se trata de propiedades que no proceden desde fuera, como las diferencias que se agregan al género, sino que pertenecen al ente, es más, coinciden con él *in re* y se distinguen solamente *ratione*. Por este motivo, todos los trascendentales, a diferencia de otras nociones que no encierran en sí mismas las determinaciones que las contraen en otros géneros, contienen en sí toda diferencia, aun cuando sea de modo implícito. Precisamente por esto, la unidad de las nociones trascendentales no puede ser perfecta, no puede tener la claridad de otros conceptos determinados genéricamente. Toda expresión de unidad, de verdad, de bien o de belleza que se pueda encontrar en la realidad, tiene su raíz y su fundamento en las propiedades trascendentales del ente y, en último término, en la estructura ontológica del ente mismo, donde conjuntamente a la esencia está presente el acto de ser, principio radical y fundacional que santo Tomás distingue del ente sin reducirlo, sin embargo, al hecho de existir, a ser en el mundo.

Esta pertenencia de la belleza a la esfera de los trascendentales constituye, por lo tanto, el motivo de su misterio; como las propiedades trascendentales, la belleza podrá mantener la propia unidad, ser belleza y nada más, solamente en la medida en que preserve su confusión, es decir, conserve implícitamente en sí toda

3. SANTO TOMÁS DE AQUINO, *De veritate* q. 1 a. 1 ad s. c. 3.
4. Cfr. ÍDEM, *De Potentia* q. 7, a. 2 ad 9.
5. ÍDEM, *De veritate* q. 1 a. 1 co.

posible diferencia, todo posible modo en el que se presente y se exprese la belleza. Por este motivo, en la medida en que la confusión es aclarada, en que la diferencia se explicita, la noción misma se fragmenta o se multiplica en otras tantas nociones, y esto porque toda diferencia está contenida en acto, si bien implícitamente, en la noción de belleza; precisamente por este motivo, toda posible diferencia, toda manifestación suya, se constituye esencialmente en y desde la belleza. Resulta, por consiguiente, claro que en el interior de todo aquello que es bello, y como su fundamento –se podría decir como su esencia– existe esa dimensión del bien que llamamos belleza. En consecuencia, la belleza, como el bien, se presentará siempre de manera analógica, llevando siempre consigo la referencia a su fundamento, el bien y, en último término, al ente. Ésta es la razón por la que no es posible pretender una definición, una clara noción conceptual de la belleza.

Para el pensamiento metafísico de Tomás, la estructura ontológica de lo real refleja, además, la infinidad de su causa, Dios, entendido como *ipsum esse subsistens* y libertad creadora; todo ente en virtud de su composición de esencia y acto de ser lleva consigo, de modo participado, la huella de la infinita libertad y perfección del mismo Ser subsistente. Se explica de este modo la condición de imagen del ser creado y la imposibilidad de que la imagen contenga plenamente lo que ella refleja; si la realidad es imagen de Dios, huella de Dios, los trascendentales, y con ellos la belleza, no podrán ser jamás propiedades plenamente dominadas por la inteligencia o la voluntad y, al mismo tiempo, deberán llevar siempre en sí mismos algo de la libertad y de la profundidad misteriosa de Dios, de otro modo no serían trascendentales verdaderos.

El ser creado tiene, por lo tanto, un carácter solamente incoativo de la unidad, de la verdad, de la bondad y de la belleza; incoativo y siempre abierto, susceptible de manifestar siempre de un modo nuevo e inagotable la raíz y el fundamento del que dependen. En los trascendentales está siempre presente esa doble valencia de huella del ser, luz manifestadora del ser y, al mismo tiempo, luz y huella siempre limitadas y jamás plenamente domeñables, nunca enteramente disponibles a nuestro conocimiento y a nuestra voluntad.

Indicar de este modo el fundamento de la belleza no elimina la posibilidad de estudiarla desde otras perspectivas, del mismo modo que no reduce sus posibles manifestaciones. Al contrario, su fundación metafísica da razón de las infinitas y diversas posibilidades de su manifestación, y permite también entender la fascinación que la belleza siempre ha despertado. Sin tal fundamento metafísico, la estética se ve obligada a reducir el ámbito de la belleza a algunas de sus expresiones, renunciando además a la comprensión de su último porqué. Cualquier otra perspectiva desde la que la belleza sea estudiada –gnoseológica, psicológica, cultural, hermenéutica...–, podrá ser acogida por la perspectiva metafísica como una profundización ulterior, como una integración orientada a comprender con mayor precisión algunas de las múltiples cuestiones que la belleza suscita, pero sin que su fundamento quede anulado.

Tal fundamento es en la metafísica de Tomás el *pulchrum,* valor ligado al bien y anclado en el ente. Toda realidad, todo ente, será susceptible de ser percibido en su unidad, verdad, bondad y belleza porque tales propiedades están presentes en la misma realidad, si bien nosotros las captamos de modo diverso. Cuando Tomás habla de las características propias de la belleza, hace referencia, como ya hemos dicho, a la integridad, a la proporción y a la claridad. Sin embargo, estas tres características no especifican exclusivamente la belleza y no son tampoco entendidas por Tomás en sentido unívoco. La misma estructura de lo real hace que todo ente sea, siempre y en todo caso, íntegro, perfecto y luminoso, si bien según grados y modos distintos; su percepción como uno, verdadero, bueno o bello no será otra cosa que aprehender tales dimensiones de la realidad de manera más o menos profunda y desde ángulos diversos. Todo ente, en cuanto tal, es para Tomás una realidad proporcionada, pero tal proporción no se reduce a la proporción de sus dimensiones, ni de sus cualidades, de sus partes o, en el caso de los seres vivos, de sus facultades. Más allá de las proporciones más visibles y superficiales, y como su fundamento, existe para Tomás en todo ente la proporción entre sus principios constitutivos, es decir, entre su forma y su materia y entre el acto de ser y la esencia; y en un último término existe la proporción fundacional, causal, entre la criatura y el Creador[6]. En cada uno de los niveles en los que está presente, la proporción es entendida además en términos dinámicos: admite siempre múltiples oscilaciones, pero sin que jamás pueda ser superada la diferencia entre sus principios ni con su causa. Algo similar puede decirse de la perfección. Todo ente, en cuanto tal, tiene una perfección radical y primera, derivada de su acto de ser; pero todo ente puede alcanzar además, en el orden en el que ha sido colocado por su esencia, una perfección ulterior en la medida en que sea capaz de desarrollar las potencialidades que en virtud de ella le pertenecen; perfecto *simpliciter* es para Tomás aquello a lo que nada le falta en su propio orden formal. Tanto la proporción como la perfección son, asimismo, aspectos visibles, perceptibles por el hombre, por su capacidad cognoscitiva y volitiva. La realidad es luminosa, es decir, manifiesta su propia y particular riqueza, su proporción, su perfección e, indirectamente, su profundo misterio, con una variedad de tonalidades y de intensidad casi infinita, permitiendo que el hombre la perciba desde ángulos y perspectivas diversas y pueda, en consecuencia, orientar la propia vida.

El particular vínculo que Tomás establece entre bien y belleza lleva a pensar en la perfección como el rasgo esencial de la belleza, como su condición basilar. La estética de Tomás puede considerarse, a fin de cuentas, una estética de la perfección. Pero el modo en que la belleza hace visible la perfección, la riqueza de lo real y su misterio, no es el mismo respecto al modo en que la presenta el bien.

6. Cfr. SANTO TOMÁS DE AQUINO, *S.Th.*, II-II, q. 141, a. 4 ad 3; q. 142, a. 2 y q. 145, a. 2; ÍDEM, *Suma Contra Gentiles,* II, 53 y 81. Sobre este aspecto véase MELENDO, T., *Esbozo de una metafísica de la belleza*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona 2000, pp. 39 ss.

Se podría decir que la luminosidad de la belleza es diferente de la luminosidad de la verdad y del bien, y permite al sujeto –no solamente al intelecto ni solamente a la voluntad– aprehender la realidad en su riqueza de una manera particular y exclusiva. Lo propio del ente sería revelar la realidad en su actualidad, en su ser acto; el *verum* añadiría al ente su relación con el intelecto humano, capaz de adecuarse a la realidad para percibirla tal como es, mientras que el *bonum* agregaría al *verum* la relación del ente con la voluntad, que lo percibe en su perfección y, por lo tanto, en su condición de apetecible. También la belleza, en cuanto ligada al bien, hace ostensible la perfección de la realidad y, en consecuencia, su amabilidad, su conformidad y proporción con la naturaleza del sujeto; pero lo hace de modo diverso respecto del bien, pues el interés del sujeto no es solicitado por el aquietarse del deseo, sino por la complacencia de sus capacidades cognoscitivas, que en la percepción de la belleza encuentran un deleite particular, diferente del que proporciona el conocimiento de la verdad y la noticia del bien. El reconocimiento de la realidad como bella no puede, por lo tanto, reducirse al simple conocimiento intelectual, y lleva a pensar más bien en una manera de conocer que prescinde del laborioso desarrollo del razonamiento y que, de algún modo, involucra a toda la persona, sobre todo a sus capacidades cognoscitivas; una suerte de conocimiento por connaturalización, similar en cierto sentido al conocimiento del bien por parte de la razón práctica, pero a la vez diferente, en cuanto no está orientado al obrar, sino a la sola contemplación de la realidad en su perfección, precisamente en su belleza[7]. Una contemplación, como posteriormente subrayó Kant, y con él buena parte de la estética sucesiva, desinteresada, amorosa, libre de todo interés práctico, propia y exclusiva del hombre. Sin embargo, a diferencia de lo que afirma Kant, para Tomás se trata de un verdadero conocimiento y no solamente de una complacencia subjetiva. Es cierto que para Tomás también está presente el sentimiento, el placer, pero se trata de un placer que añade una nueva dimensión al objeto, precisamente su connaturalización y proporción con las expectativas cognoscitivas y apetitivas del sujeto, permitiendo de este modo que el sujeto lo reconozca en esta nueva dimensión, es decir, como bello[8]. La proporción entre el objeto y las capacidades cognoscitivas del sujeto, intelectuales y sensibles, es experimentada de modo inmediato a través del placer que la percepción del objeto produce; y también de manera inmediata el sujeto percibe

7. Cfr. D'AVENIA, M., *La conoscenza per connaturalità in S. Tommaso d'Aquino*, *op. cit*.

8. J. MARITAIN sobre todo en su obra *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie*, en ÍDEM, *Œuvres complétes*, vol. X, Editions Univ. Fribourg, Fribourg 1985, adopta también el conocimiento por connaturalización para aplicarlo a su estética, concretamente a aquello que él llama la intuición poética y la intuición creadora. Tal conocimiento no es, sin embargo, obra de la razón, en la que hemos denominado su función estética, sino del subconsciente espiritual, raíz común de todas las potencias del alma. Cfr. GAHIZI, J-M.V., *Engender dans la beauté. L'intuition poétique et le Soi créateur dans l'ésthetique maritanienne*, tesis doctoral, Pontificia Università della Santa Croce, Roma 2000; BELLEY, P.-A., *L'originalité du concept de connaissance par connaturalité dans les oeuvres de Jacques Maritain*, tesis doctoral, Pontificia Università della Santa Croce, Roma 2000.

su proporción con un objeto presentado por el apetito como amable. Gracias a tal experiencia, el objeto es ahora reconocido y juzgado como bello por la razón que hemos denominado estética.

Desde la perspectiva metafísica parece claro, por lo tanto, que la belleza no puede ser reducida, como ha pretendido buena parte de la estética moderna, al dominio del arte. Encontrándose anclada la belleza en la realidad, en la estructura misma del ente, todo ente contendrá en sí mismo la posibilidad de suscitar la contemplación estética; toda realidad podrá llamarse, de manera analógica y nunca completa, bella. Los ejemplos y las posibles clasificaciones de las manifestaciones de la belleza podrán ser muchos, pero ni arbitrarios ni dependientes sólo de la moda o de la sensibilidad del momento. Precisamente porque la belleza resta anclada a lo real, quedará marcada por todos los posibles pliegues y distinciones formales que la razón humana es capaz de encontrar en la realidad y, en consecuencia, se podrá hablar de belleza natural o artística, de belleza espiritual o moral, de belleza sensible, figurativa, expresiva, ideal... Bello es un árbol, una obra maestra de arte, la muerte heroica de un mártir cristiano, el amor materno, el sonido de la voz humana, una figura geométrica, el rostro recio de un trabajador, la inocencia de un niño...

La perspectiva metafísica, además de indicar un fundamento a toda posible manifestación de la belleza, introduce en su interior un cierto orden y jerarquía. No toda belleza tiene el mismo valor, como no todo ente tiene la misma densidad ontológica. Si toda belleza se funda en el *pulchrum*, será necesario repensar el primado que la estética moderna concede a la belleza artística sobre la natural. Se puede convenir con Hegel al conceder importancia a la belleza artística por la presencia en ella del espíritu humano, pero no hasta el punto de cancelar la belleza natural y, menos aún, la belleza de la persona. El extrañamiento de la belleza natural del ámbito estético es la consecuencia de la consideración del mundo físico como un simple hecho, como la forma más pobre de vida, carente de todo bien y belleza, que el hombre está llamado a perfeccionar con su obrar; la naturaleza es entendida en contraposición a la libertad del espíritu humano, como si las creaciones del espíritu y, en consecuencia, la belleza artística, fueran posibles sin ninguna referencia a la belleza del ser creado. En el pensamiento de Tomás corresponde al hombre, entre todas las criaturas, el grado más alto de perfección ontológica y de semejanza con el Creador; a él pertenece, por consiguiente, la máxima belleza natural. Cualquier otra belleza, natural o artística, está dirigida al hombre, pues sólo él es capaz de percibir y gozar de la belleza. El hacer artístico es portador de belleza porque procede del hombre, capaz de hacer bellas sus obras en la medida en que introduce en ellas, de manera más o menos consciente, la belleza antes percibida y contemplada.

Desde una perspectiva metafísica, al considerar el trascendental *bonum* como la raíz de toda belleza se propone una estética de la perfección, rechazada en buena medida por la estética moderna. Todo ente, en cuanto compuesto de esencia y *esse*, está provisto de una forma propia y, por ello, de una finalidad in-

trínseca, cuyo logro mide su verdad, su perfección y, por tanto, su belleza [9]. La belleza, en cuanto fundada en el bien, no puede quedar separada de los demás trascendentales, y por este motivo, desvelando la riqueza propia de lo real, manifestará también la verdad y el bien. Pero sobre estos aspectos nos detendremos más adelante.

En la percepción de la belleza existe, pues, un fundamento objetivo que puede manifestarse de mil modos diversos y que, en último término, debe ser reconducido al origen de todo valor, al ente entendido como compuesto de esencia y acto de ser: toda cosa, toda realidad tiene en sí la posibilidad de suscitar el sentimiento estético; la expresividad está virtualmente presente en todo caso en el objeto, en sus cualidades, en su forma, en su armonía... La belleza se funda y expresa la perfección del objeto, pero tal perfección debe ser percibida por el sujeto. Si es verdad que no toda belleza tiene la misma capacidad de enriquecer a quien la contempla, no es menos cierto que no todo juicio estético posee la misma intensidad, pues no todo sujeto está provisto de igual disposición para descubrir el valor estético de lo real. Y no es difícil comprender que así suceda si se tiene en cuenta que la percepción de la belleza, en cuanto conocimiento por connaturalización, es obra de la razón estética que procede de manera similar a la razón práctica, es decir involucrando en su operación a toda la persona y no solamente su inteligencia, aunque se distinga de ella por su finalidad. En la percepción del bien, por parte de la razón práctica, la presencia de la dimensión deseadora es determinante y clara; la condición del deseo, más o menos perfecta a causa de la presencia o ausencia de las virtudes, orienta a la razón práctica en el reconocimiento del bien. La inclusión de la dimensión apetitiva en la percepción de la belleza es algo diferente y, se podría decir, menos directa. La realidad reconocida como bella se vuelve amable, interesa a la voluntad del sujeto, pero en tal reconocimiento la tarea principal no corresponde al deseo, sino a las capacidades cognoscitivas del sujeto. Es cierto que en tales capacidades inciden también las tendencias deseadoras, pero de manera indirecta.

La expresividad de lo real es, por lo tanto, obra del espíritu humano, del hombre que la contempla y por este motivo dependerá, en último término, de la armonía alcanzada entre sus capacidades afectivas y cognoscitivas, sensitivas e intelectivas, de su proporción interna, que determinará su capacidad de entrar en sintonía con la realidad que contempla, con su perfección y belleza. La naturaleza y la obra de arte hablan sólo mediante el espíritu: sólo el hombre puede percibir, a través de la belleza, la profunda riqueza y el misterio de la realidad. Pueden existir obras de arte bellísimas que no digan nada a quien está absorto por otros intereses o a quien está desprovisto de la suficiente preparación y sensibilidad, así como una misma obra puede tener una expresividad diferente según el mo-

9. Desde una perspectiva teleológica A. Ruiz Retegui trata sobre la belleza en *Pulchrum. Reflexiones sobre la Belleza desde la Antropología cristiana*, Rialp, Madrid 1998.

mento en el que se la contempla. Y algo similar sucede con la belleza natural, ya sea la de un paisaje o la del rostro humano. El gusto, como realización concreta de la capacidad del sujeto de percibir la belleza, sería la síntesis armónica de sentido, inteligencia y afecto. Tal capacidad se va desarrollando en el interior de las situaciones existenciales de cada persona. En el juicio estético están presentes todas las concretas capacidades cognoscitivas y afectivas del sujeto, condicionadas por las disposiciones físico-psíquicas, por la edad, el temperamento, la imaginación, la memoria, la reflexión, el carácter moral, la preparación cultural..., realidades tan fluctuantes que generan una enorme variedad de gustos estéticos; variedad que, sin embargo, no convierte el gusto estético en algo absolutamente relativo. La capacidad perceptiva de la belleza será, por consiguiente, una disposición dinámica, capaz de madurar y de perfeccionarse; no sería por ello aventurado afirmar que cuanto más intensa y armónica es la vida espiritual del sujeto, tanto más elevada será su experiencia estética.

Retomando todo lo que se ha dicho al inicio de este apartado, se podría afirmar que el ser es la condición absoluta de todo valor, y también el fundamento objetivo de la belleza. Por cuanto la belleza está ligada a una propiedad trascendental, se tratará siempre de un valor analógico y dinámico. Por esta razón existe una amplísima analogía de la belleza y una inmensa variedad. En lo que respecta al placer estético, será también un sentimiento humano universal, consecuencia necesaria de la contemplación del valor, resonancia de la recíproca integración entre objeto y sujeto. El criterio de valoración estética dependerá de la perfección del objeto, pero también de la madurez del sujeto.

2. Belleza y Verdad

¿Qué relación tiene la belleza con la verdad? ¿Nos da a conocer la belleza alguna verdad? ¿Deberá ser resuelta la ambigüedad de la belleza, como sostenía Platón, por medio de la verdad? No ha sido sólo Platón quien ha subrayado el fuerte vínculo entre verdad y belleza; han sido más bien los autores modernos, perdida la confianza en la razón teórica, quienes han convertido la belleza, particularmente el arte, en el camino preeminente hacia la verdad. Si para Platón los artistas debían ser expulsados de la ciudad, porque su arte no refleja la verdad que la filosofía conoce, a partir de Kant –con excepción del pensamiento idealista– es a los artistas a quienes hay que escuchar, pues son ellos quienes nos ponen tras las huellas de una verdad y un ser que la razón especulativa no logra alcanzar. Una realidad a primera vista tan innecesaria y poco importante como el arte es revestida paradójicamente de gran importancia a causa de su índole epifánica, en cuanto manifestadora de las verdades más profundas que la razón no consigue aprehender; ya no es el artista quien debe perseguir el saber filosófico para convalidar su propio arte, sino que son los filósofos quienes deben aprender a pensar poéticamente si quieren hacer creíble su saber. Es cierto que no faltan, sobre todo

en las épocas moderna y postmoderna, pensadores y artistas que rechazan toda profundidad escondida, toda posible unidad que dé sentido a la existencia real; sin embargo, atribuyendo al arte precisamente esta tarea, continúan revistiéndolo de una fuerte carga de verdad.

La perspectiva metafísica, al introducir la belleza en la esfera de los trascendentales del ente, consideraba necesario su vínculo no sólo con el bien, sino también con la verdad. Los trascendentales, como hemos visto, realizan un incremento cognoscitivo sobre la primera noción que el intelecto capta, el ente, procurando un conocimiento más rico y profundo del mismo. Apoyándose en el ente, con el que coinciden *in re,* los trascendentales desvelan de modo ordenado y progresivo la riqueza que la realidad encierra, de tal manera que las nociones posteriores incluyen las precedentes: «El intelecto aprehende primero al mismo ente, en segundo lugar aprehende que entiende al ente, y en tercer lugar aprehende que quiere al ente. Luego lo primero es la razón de ente, lo segundo la razón de verdadero y lo tercero la razón de bueno» [10]. No sería posible, por lo tanto, la percepción de la bondad de una realidad sin reconocerla primero en su verdad, mientras sería posible, en cambio, captar la verdad de una cosa cualquiera sin haber todavía aferrado su bondad. Percibir la bondad de una cosa exige, como hemos visto, el reconocimiento de su perfección que, a su vez, exige la previa aprehensión, más o menos profunda, por parte del intelecto de aquello que la cosa es [11]. Si la belleza es considerada como una determinación del bien, en su percepción deberá estar también presente en alguna medida la percepción de la bondad y de la verdad de lo real. Sin embargo, la metafísica no identifica la tarea del *pulchrum* con la del *verum* en la percepción de la realidad, pues los trascendentales se distinguen *ratione*; no es, entonces, tarea de la belleza manifestar directamente la verdad del ser, aun cuando por su vínculo con el bien, último de los trascendentales, implica y contiene de alguna manera los demás. No corresponde a la belleza discernir la realidad en su verdad, si bien ésta debe ser reconocida, al menos de modo implícito, en la aprehensión de lo bello. Dicho de manera más general, no corresponde a la estética proponerse en sustitución de la filosofía como saber primero de lo real.

Esta implicación de los trascendentales en la percepción de la belleza no significa que su aprehensión reclame una complicada operación cognoscitiva, y que se alcance solamente al final de una serie de complicados razonamientos. La inmediatez de la aprehensión de la belleza se explica, como se ha dicho, a partir de su condición de conocimiento connatural. Es necesario, además, tener presente que es propio de los trascendentales manifestarse de manera siempre analógica y limitada, nunca exhaustiva. La aprehensión de la verdad por parte del intelecto

10. SANTO TOMÁS DE AQUINO, *S.Th.* I, q. 16 a. 4 ad 2: *intellectus autem per prius apprehendit ipsum ens; et secundario apprehendit se itelligere ens; et tertio apprehendit se appetere ens. Unde primo est ratio entis, secundo ratio veri, tertio ratio boni.*

humano puede, por este motivo, adquirir una variedad de niveles y de matices casi infinita, sin dar nunca perfecta cuenta de toda la verdad, es decir, sin que jamás el pensamiento, en su adecuación a la realidad, pueda superar totalmente la distancia que de ella le separa e identificarse completamente con la realidad misma; el intelecto asimila los aspectos inteligibles de la realidad. La percepción de la belleza, manifestada también de modo siempre analógico, limitado y jamás plenamente completo, llevará consigo el reconocimiento de la verdad en una de las múltiples formas bajo las cuales puede ser percibida; las posibilidades de involucrar la verdad por parte de la belleza serán por tanto ilimitadas.

Lo que para Tomás hace inteligible la realidad es su dimensión formal; el intelecto es medido por la inteligibilidad de lo real. La realidad no es, sin embargo, inteligible de un modo único; toda formalidad en ella presente, sensible e inteligible, es susceptible de ser captada por las capacidades cognoscitivas del sujeto. Son estos aspectos inteligibles de la realidad los que resultan connaturales a tales capacidades, que encuentran en ellas una particular resonancia, causa de aquel deleite que consiente a la razón reconocer la realidad en su belleza.

No es por ello necesario que la percepción de la belleza exija la perfecta aprehensión de la realidad por parte del intelecto. Desde este punto de vista, no es difícil entender que la implicación de las capacidades cognoscitivas, así como la intensidad del placer estético, admitirán una ilimitada gama de matices, tanto según el objeto contemplado como según la personalidad del sujeto. La connaturalización de las capacidades cognoscitivas del sujeto con el objeto contemplado dependerá de la propia sensibilidad, de la formación cultural, del gusto..., no todas las personas tienen la misma capacidad para captar la armonía del sonido, la dimensión espacial, las tonalidades cromáticas, el sentido de las palabras... Tampoco es difícil comprender que el estímulo de la dimensión cognoscitiva del sujeto será diverso según las características del objeto contemplado. No es casual que se haya recurrido muy a menudo a la posibilidad de implicar la verdad como criterio de distinción entre las diversas artes, dando mayor relevancia a aquellas que exigen un mayor uso de las capacidades cognoscitivas. Para Tomás la belleza involucra principalmente a la vista y el oído, considerados los sentidos cognoscitivos por excelencia[12]; y también son estos, para Hegel, los sentidos teóricos implicados en la percepción de la belleza artística[13]; muchos autores modernos consideran que la poesía, y más en general la literatura, adquiere por el mismo motivo una particular relevancia entre las artes.

11. Cfr. SANTO TOMÁS DE AQUINO, *S.Th.* I, q. 16 a. 4 co: *cognitio naturaliter praecedit appetitum* [el conocimiento precede naturalmente al deseo].

12. Cfr. *Ibid.*, I-II, q. 27 a. 1 ad 3: *Unde et illi sensus paecipue respiciunt pulchrum qui maxime cognoscitivi sunt, scilicet visus et auditus rationi deservientes* [Por eso se refieren principalmente a lo bello aquellos sentidos que son más cognoscitivos, como la vista y el oído al servicio de la razón].

13. Cfr. HEGEL, G.W.F., *Lecciones de estética*, *op. cit.*, pp. 199-200.

Todo arte presenta, de manera diversa y más o menos inmediata, concretos contenidos inteligibles junto a la belleza. La pintura, además de expresar belleza, puede declarar muchas verdades de modo más directo, y con frecuencia más eficaz, que otras descripciones o visiones conceptuales. El retrato de Inocencio X –«*troppo vero, Velázquez, troppo vero!*»– puede ser más elocuente que una descripción científica de su carácter; una novela puede expresar, de manera más directa e inmediata que un tratado de antropología o de ética, muchas verdades relativas al hombre y a su conducta, y puede hacerlo paradójicamente a través de formas –historias, relatos, juegos de palabras– imaginadas, inventadas. Aun cuando los artistas se empeñen, como en muchas de las expresiones artísticas contemporáneas, en liberar la realidad de las formas habitualmente percibidas, presentando en sus obras contenidos deformados, reconstruidos o abstraídos, ininteligibles a primera vista, no podrán nunca prescindir de algún elemento formal –palabras, líneas colores, materia, espacio...– capaces de solicitar las disposiciones cognoscitivas del sujeto y despertar el placer estético. La verdad que el arte lleva consigo podrá ser transmitida de tantas formas diversas, a través de lenguajes diferentes y más o menos sutiles, pero deberá siempre acercar a la comprensión y al conocimiento de algún aspecto de la realidad. Se podría decir, entonces, que una misma verdad puede ser conocida de manera diversa, implicando solamente la racionalidad científica, teórica, o implicando la que hemos llamado racionalidad estética, capaz de percibir de manera connatural la belleza y, conjuntamente con ella, la verdad.

Estas precisiones nos permiten retornar nuevamente a la distinción entre la belleza natural y la belleza artística, y al motivo de su diversa apreciación por parte de la estética metafísica y de la estética moderna. En el pensamiento metafísico medieval la belleza natural, en cuanto no mediada por el pensamiento y el obrar humano, parecía conducir de modo más inmediato que el arte a la riqueza del ser y a su misterio. La inteligibilidad de lo real presente en sus formas, y percibida indirectamente en la belleza, era considerada la medida de la inteligencia humana, que en su contemplación y conocimiento se enriquecía y perfeccionaba, pues la realidad misma había sido medida por la inteligencia divina y llevaba consigo la huella de la libertad creadora de Dios [14]. Después de Kant tal perspectiva cambia; su pensamiento completa la transformación de la anterior metafísica de los trascendentales. La verdad de las cosas ya no será medida, calculada, por la inteligencia y el amor divinos, sino por la razón humana [15]. Ya no son las formas inteligibles de la realidad, creadas en último término por la libertad divina, las que despiertan el placer de las capacidades cognoscitivas y permiten reconocer la belleza de lo existente, sino los objetos producidos por la estructura formal de la sensibilidad y de la razón humanas. Aun cuando Kant mantiene el primado

14. Cfr. SANTO TOMÁS DE AQUINO, *De veritate*, q. 1 a. 2 co.
15. Cfr. AERTSEN, J.A., *La filosofía medieval..., op. cit.*, pp. 274-278.

de la belleza natural, su estética establece las bases para que la estética sucesiva reduzca su interés a la belleza artística. En la estética kantiana, el placer que la belleza suscita no es entendido como el eco del misterio y de la grandeza de lo real, y huella en último término del Creador, sino como el eco de la grandeza y de la libertad del sujeto, que se vuelven paradigmáticas en la subjetividad del genio. De Kant en adelante la belleza no será obra de la libertad creadora de Dios, sino obra de la inteligencia y de la imaginación humanas, capaces de percibirla y, sobre todo, de crearla; la belleza será la obra propia del genio, de la imaginación creadora, del espíritu libre, de la romántica alma bella, del poeta poetizante, de la inteligencia hermenéutica, nómada o deconstructiva. De este modo la belleza de las cosas es sustituida, primero por las bellas artes, después por un arte que se entiende a sí mismo como revelador de la verdad y que, con mucha frecuencia, nada quiere saber de la belleza, desenmascarada por fin como el producto de una razón mistificadora y falsa, «una máscara suspendida sobra la nada» [16].

No es infrecuente que la metafísica clásica venga acusada de haber fijado excesivamente la atención en la objetividad de la belleza natural, descuidando en cambio la función del sujeto humano, tanto en su aprehensión como en la producción de la belleza artística. Se ha señalado, a grandes líneas, el cambio de horizonte que se verifica en la modernidad y el gran poder que en su interior adquiere el sujeto; no hay duda del cambio de perspectiva, ni del esfuerzo de la filosofía moderna por sacar a la luz, también en el ámbito estético, muchos aspectos antes insuficientemente considerados. Tales resultados, más que a la negación del significado de la belleza natural, deberían conducir a una mejor comprensión de los dos aspectos ya señalados. En lo que respecta a la implicación del sujeto en la aprehensión de la belleza, y de la verdad a ella ligada, la profundización del conocimiento por connaturalización podría proporcionar una respuesta válida. Si el gusto estético del sujeto está implicado en la percepción de la belleza, no cabe olvidar que también la atmósfera cultural y la sensibilidad estética dominante contribuyen a su formación; la belleza natural difícilmente adquirirá gran intensidad expresiva ante quien ha *desaprendido* el lenguaje del ser. Esto no significa, sin embargo, ni renunciar a la belleza natural ni negar su relación con la verdad, si bien su percepción y, en consecuencia, el contenido veritativo en ella implicado, sean hoy menos evidentes que en otras épocas. Según la perspectiva metafísica clásica, toda realidad es capaz de hablar al hombre y de comunicarle verdad y belleza, y todo hombre está en condiciones de captarlas, si bien en grado diverso según sea su personal formación y su gusto estético. Un paisaje, el rostro humano, una tempestad marina, un atardecer... pueden suscitar en todos un placer estético que reconoce indirectamente, y con mayor o menor profundidad, la verdad del misterio y de la riqueza del ser creado. La perspectiva moderna,

16. GIANNATIEMPO QUINZIO, A., *Quale belleza salverà il mondo?,* en *Cristianesimo e belleza*, edición de N. Valentini, Paoline, Milano 2002, p. 73.

como se evidencia en el pensamiento de Heidegger, no reconoce otro lenguaje que el hablado por los hombres, convertido en morada del ser, realidad que no reenvía a nada exterior e independiente, sino que contiene en sí, hace visible y custodia al ser mismo en su acaecer. No queda espacio para ninguna otra belleza que la artística, pues no existe otro ser que el que acaece a través del lenguaje humano, en el pensamiento poetizante, pues el mismo ser-ahí es poético en su fundamento. El arte deja de ser el reflejo de una belleza y de una verdad creadas y medidas, instauradas, por la mente divina; el arte es instauración de la verdad, del ser y de la belleza. Solamente a través de la palabra de los filósofos y de los poetas el hombre puede escuchar la voz del ser, porque solamente su lenguaje hace presente la realidad en su doble dimensión de manifestación y de ocultamiento, en su verdad.

La metafísica clásica era ciertamente consciente de que sólo el hombre, entre todos los seres naturales, es capaz de penetrar en el misterio de lo creado y de desvelar, hasta cierto punto, su verdad. El pensamiento metafísico cristiano concibe al hombre, además, como ser creado por Dios a su imagen y semejanza. Más allá del mundo por Él creado, la grandeza del Dios cristiano se refleja en su voluntad de convocar al hombre para que complete con su acción cuanto Él ha realizado. En el hacer humano, y de modo particular en su hacer artístico, el hombre imita, más o menos conscientemente, la creación divina, ofreciendo con sus obras trazos de su gran dignidad de imagen del Creador. A través del arte del genio no habla una naturaleza mecánica, muda y escondida, opuesta a la libertad del espíritu humano; a través del arte habla el hombre, ser inteligente y libre, capaz de aferrar la belleza y el misterio de lo real y de hacerlo patente, mediante sus obras, a los demás hombres. La tarea del arte es humanizar la naturaleza, reflejando en la belleza de sus creaciones no sólo la verdad del mundo físico, sino haciendo sobre todo visible la profunda riqueza del espíritu humano. El arte no es el resultado de fuerzas oscuras e irracionales, negativas y arbitrarias; el artista no tiene necesidad de renunciar a su humanidad, recurriendo a drogas o alucinógenos, para alcanzar su propio fin porque es precisamente en su dignidad de imagen del Creador donde su arte encuentra su origen.

En el hacer artístico del sujeto, en la creación de cosas bellas, estará siempre presente, como en todas sus acciones, una dimensión de verdad, reflejo de su ser y de la realidad tal como es por él percibida. Ningún hacer humano puede esconder una determinada visión, más o menos verdadera, más o menos profunda, de lo real. Por ello se podría decir que también el hacer artístico llevará siempre consigo, más allá de su imprevisto mensaje de belleza, un determinado contenido de verdad. Incluso las artes aparentemente menos significativas, como por ejemplo el arte del vestido, la moda, indicarán siempre una específica visión del hombre. El arte nos pone en relación con el espíritu humano y con su capacidad de afirmar y de negar, conjuntamente con la belleza, la verdad de lo real. Las verdades que la belleza natural encierra no son, por tanto, menos profundas que aquellas que están presentes en las obras de arte, aunque sean menos elaboradas

en cuanto no mediadas por la reflexión humana. Más allá del gusto estético de quien contempla la obra de arte, no sería del todo aventurado considerar que el gran arte es precisamente aquél capaz de estimular en mayor grado nuestras capacidades cognoscitivas, porque con la belleza de sus obras sabe comunicar de modo inmediato las verdades con tanto esfuerzo conquistadas, o quizá solamente vislumbradas, por el pensamiento filosófico; verdades parciales que se refieren al mundo físico y a la vida humana, y que en última instancia reflejan siempre la misteriosa grandeza y gratuidad de lo real, nunca totalmente domeñable, como enseña Heidegger, por el pensamiento y por el lenguaje humano, pero no a causa de las determinaciones trascendentales de nuestro ser-ahí, sino en razón de la estructura trascendente de la realidad misma.

Por lo tanto, si es cierto que una misma verdad puede expresarse ya sea filosóficamente, ya sea en tono poético, también lo es que la belleza, precisamente por ser un valor diferente del *verum,* será la única que nos transmita una dimensión de lo real –esto es, su belleza– distinta de la verdad, aunque en el ámbito teórico nos veamos obligados a traducirla y a intentar comprenderla en términos de verdad, preguntándonos, además, por el criterio que nos consienta afirmar la universalidad de su valor, liberándola cada vez que se presente de la exclusiva subjetividad de quien la contempla. Como Tomás afirma respecto al bien, toda belleza es también verdadera y puede ser considerada desde un punto de vista especulativo –buscando determinar su verdad– o desde un punto de vista rigurosamente estético, en cuanto belleza[17]. ¿Cuál sería el *plus* que ofrece la belleza respecto al *verum* y de qué modo se podría describir? Pienso que se puede afirmar que la belleza, toda belleza, ya sea natural o artística, además de las múltiples verdades que nos puede transmitir en la infinita variedad que la forma puede adoptar –y que podrían ser descritas y, hasta cierto punto, conceptualizadas de otro modo–, nos presenta de manera única la misteriosa maravilla de lo real, su profunda riqueza y gratuidad. Por ello, más que comunicar verdades claras y exactas, la belleza genera esperanza, la reclama, porque refleja algo eterno, infinito y superior en lo que cada uno de nosotros está implicado.

17. Cfr. SANTO TOMÁS DE AQUINO, *De veritate*, q. 3 a. 3 ad 9: *Ad nonum dicendum, quod verum et bonum se invicem circumincedunt, quia et verum est quoddam bonum, et bonum omne est verum; unde et bonum potest considerari cognitione speculative, prout consideratur veritas eius tantum: sicut cum definimus bonum et naturam eius ostendimus; potest etiam considerari practice, si consideratur ut bonum; hoc autem est, si consideratur in quantum est finis motus vel operationis* [La verdad y el bien se incluyen entre sí porque la verdad es un cierto bien y todo bien es verdadero: por lo que también el bien puede ser considerado con conocimiento especulativo, en cuanto se considera sólo su verdad, como cuando definimos el bien y mostramos su naturaleza; puede, por otra parte, considerarse también de modo práctico, si es considerado en cuanto bien, lo que ocurre cuando se considera en cuanto es fin del movimiento o de la operación].

3. Bien y Belleza

Hasta este momento hemos insistido, siguiendo a Tomás de Aquino, en la dimensión veritativa de la belleza; no debemos, sin embargo, olvidar su inclusión en el ámbito del bien. Por este motivo, como se ha dicho, la percepción de la belleza debe contener la intuición de la verdad y del bien. Desde un punto de vista especulativo, nos damos cuenta de que lo que caracteriza al bien es su condición de apetecible, asentada en la perfección del ente: «el bien se dice por razón de lo perfecto, que es apetecible» [18]; percibir una cosa como bella significará advertir, al mismo tiempo, además de su verdad –en el sentido anteriormente explicado– también su perfección, su bondad, y considerarla, por lo tanto, apetecible. Una percepción ya no especulativa, sino práctica, que hemos tratado de describir utilizando el conocimiento por connaturalización, de tal manera que se distinga del conocimiento intelectual de lo verdadero sin que se confunda, sin embargo, con la amabilidad de lo bueno. En la percepción de la belleza, afirma Tomás, las capacidades cognoscitivas y apetitivas quedan imbricadas de manera diversa que en la percepción del bien: *nam pulchrum addit supra bonum, ordinem ad vim cognoscitivam illud esse huiusmodi* [19] [la belleza añade al bien la ordenación a la capacidad cognoscitiva por la que ella es tal]; aquello que la belleza agrega a la percepción del bien es su particular relación con la capacidad cognoscitiva. Aun cuando en ambos casos, tanto para el bien como para la belleza, se puede hacer referencia al conocimiento connatural, el proceso y la implicación de las diversas capacidades, cognoscitivas y afectivas, no son iguales. La contemplación de la belleza, según decíamos, no tiene, como la aprehensión del bien, una finalidad práctica; es contemplación desinteresada, que satisface en el acto mismo de contemplar, no en la adquisición de la realidad contemplada, en su posesión: «se llama bello a aquello cuya sola aprehensión agrada» [20]. Mientras todos los seres vivos tienden al bien, solamente los hombres, sustancias espirituales, conocen la verdad y aprecian la belleza. Por otra parte, quedando la belleza incluida en el ámbito del bien, su conocimiento deberá involucrar la dimensión apetitiva; la belleza, como el bien, es para todos amable, apetecible –*omnibus est pulchrum et bonum amabile* [21] [lo bello y el bien son amables a todos]–, pero no lo es del mismo modo que el bien.

Antes de continuar, resulta oportuno precisar mejor el significado del bien con el que Tomás relaciona la belleza. Siendo el bien una propiedad trascendental del ser, será necesario prestar atención y no identificarlo inmediatamente con el bien moral. La bondad que la belleza refleja será en primer lugar la bondad ontológica de lo real, fundada en su ser acto y en su perfección formal. Como he-

18. Santo Tomás de Aquino, *S.Th.* I, q. 5 a. 1 ad 1.
19. Pseudo Dionisio, *In De div. nomin.* c. 4, lect. 5.
20. Santo Tomás de Aquino, *S.Th.* I-II, q. 27 a. 1 ad 3: *pulchrum autem dicatur id cuius ipsa apprehensio placet*.
21. *Ibid.*, I-II, q. 26 a. 1 ad 3.

mos tenido ocasión de señalar, para Tomás todo lo que existe, precisamente porque existe –«por esto mismo que tiene el ser»[22]–, es bueno; todo ente posee una bondad radical, y todo ente puede alcanzar una perfección ulterior en la medida en que lleva a término las potencialidades que le corresponden en virtud de su esencia. Y tal perfección será la medida de la apetencia que suscita en el hombre.

Además de este modo de indicar lo esencial del bien, es decir, su condición de apetecible basada en la perfección, Tomás especifica el bien comparándolo con la verdad según su diferente capacidad de perfeccionar al sujeto. La verdad y el bien enriquecen al sujeto de manera distinta, porque en el primer caso aquello que el sujeto aprehende es la dimensión inteligible de lo real, capaz de perfeccionar sus potencias cognoscitivas –«la verdad es perfectiva de algo según la razón de especie»[23]–, mientras que en la percepción del bien la realidad es captada de manera más plena, en su existencia actual –«el bien no sólo según la razón de especie, sino también según el ser que tiene en la realidad»[24]–, y es así, en su realidad concreta, como se vuelve amable para el sujeto, capaz de aportarle perfección.

Parecería lógico concluir que, perteneciendo la belleza al ámbito del bien, su perfección incluirá algunos aspectos de la realidad ausentes cuando ésta es considerada desde la perspectiva del *verum*: «así más incluye en sí la razón de bien que la de verdad»[25]; incluye en sí la dimensión inteligible de lo real, como ya se ha subrayado anteriormente, pero no se limita solamente a esta dimensión, en cuanto que capta también su ser real y concreto. Involucrando las capacidades cognoscitivas, la realidad contemplada despierta un cierto placer que manifiesta la connaturalización entre el objeto y tales capacidades; sin embargo, las palabras de Tomás permiten comprender que la connaturalización experimentada ante el objeto percibido como bello, y el consiguiente placer, precisamente porque incluye también la percepción de su bondad, son más intensos y no limitados exclusivamente a la dimensión cognoscitiva, a la inteligibilidad de lo real y a su proporción con el conocimiento del sujeto. Se deberá, por lo tanto, completar cuanto antes se ha dicho, y sostener que en la percepción de la belleza es la cosa concreta existente, en su existencia real, singular e irrepetible, y no solamente en su dimensión inteligible, lo que determina su amabilidad. Por consiguiente, se podría decir que el juicio y el placer estéticos son siempre singulares, referidos a la realidad en su unicidad irrepetible, en su exclusiva positividad y valor; no se disfruta de la belleza en general, ni de la belleza del campo, ni de la belleza de la música, sino que se disfruta de la belleza del paisaje que tenemos

22. SANTO TOMÁS DE AQUINO, *De veritate*, q. 21 a. 2 co: *ex hoc ipso quod esse habet*.
23. *Ibid*., q. 21 a. 3 co: *cum verum sit perfectivum alicuius secundum rationem speciei*.
24. *Ibid*.: *bonum autem non solum secundum rationem speciei, sed etiam secundum esse quod habet in re*.
25. *Ibid*.: *plura includit in se ratio boni quam ratio veri*.

ante los ojos, de la sinfonía musical que escuchamos, de este cuadro, de este rostro humano, de esta poesía...

La singularidad de la belleza parece reclamar la apertura permanente y universal del espíritu humano, nunca satisfecho de su continua experiencia de lo real y siempre dispuesto a dejarse sorprender de nuevo y a acoger nuevamente la realidad como un don inesperado. La razón estética considera el objeto bello no solamente por el deleite que su percepción causa a las instancias cognoscitivas, sino también porque el apetito lo presenta como amable, capaz por su perfección de satisfacerlo, porque es bueno. Bello y no solamente bueno, en cuanto las disposiciones apetitivas no lo consideran a la manera del bien, es decir, como término del obrar. El bien atrae el apetito de una forma diversa que la belleza. Mientras el bien se percibe como objeto del obrar –«tiene razón de fin»[26]–, fin a perseguir y con el cual identificarse a través de la acción, no sucede lo mismo con la belleza. Una realidad percibida por la razón práctica como buena no es amable del mismo modo que una realidad percibida por la razón estética como bella. Lo que la razón práctica estima como bien se convierte en fin de nuestro obrar, algo que deseamos asimilar no sólo intencionalmente, como sucede en el conocimiento intelectual, sino también en su ser real. Cualquier realidad que consideramos buena se presenta como meta de nuestra acción, que intentará hacerse con ella, integrarla en nuestra conducta como parte de nuestra misma vida. La persona percibida en su bondad se vuelve amable –con todos los matices e intensidades que el amor humano puede tener: simpatía, amistad, amor conyugal, caridad...– y, en consecuencia, no queda circunscrita a los límites de nuestro conocimiento, sino que en su concreta existencia se incorpora a la nuestra. «Pues no pueden, por naturaleza, ser perfeccionadas por la verdad sino aquellas cosas capaces de recibir algún ente en sí mismas, o poseerlo en sí mismas según su carácter formal y no según el ser que el ente tiene en sí mismo; y tales son solamente aquellas realidades que reciben inmaterialmente algo y son cognoscitivas, pues la especie de la piedra está en el alma, pero no según el ser que tiene en la piedra. Sin embargo, pueden ser naturalmente perfeccionadas por el bien también aquellas cosas que reciben algo según el ser material, ya que la razón de bien consiste en el hecho de que algo sea perfectivo tanto según el carácter normal como según el ser, como se ha dicho antes»[27].

La percepción de la belleza involucra la dimensión apetitiva, pero de manera diferente a como lo hace el bien. Percibir la belleza de una cosa significa percibir también su bondad, en el sentido –como diría Kant– de experimentar interés por la realidad contemplada en su existencia concreta, en su real perfección, y no solamente en su dimensión inteligible; amable es la cosa misma, no sólo nuestro conocimiento de ella. El interés del sujeto por la cosa que juzga bella se distin-

26. SANTO TOMÁS DE AQUINO, *S. Th.* I, q. 5 a. 4 ad 1.
27. ÍDEM, *De veritate*, q. 21 a. 3 co.

gue, sin embargo, del que prueba por lo que estima bueno, en cuanto la realidad contemplada no se convierte en fin del obrar en vista a su incorporación en la propia existencia. En otras palabras, la realidad percibida en su belleza se vuelve objeto de una acción del todo peculiar y no práctica, la contemplación, por medio de la cual el objeto en su realidad singular y concreta es integrado en la propia vida de modo exclusivamente intencional, amoroso y libre; es la contemplación misma del objeto en su perfección, en su belleza, lo que enriquece al sujeto.

Manteniendo firme esta separación entre el ámbito estético y el práctico, tanto la estética clásica como la moderna utilizaron la distinción propia de la ética entre el bien *honestum* y el bien *utile*; del mismo modo que algunos bienes son considerados fines en sí mismos, mientras que otros son apetecibles en virtud de otra cosa, existen también cosas bellas, perfectas, en sí mismas, porque exentas de cualquier utilidad; otras, en cambio, lo son en la medida en que posibilitan la realización del fin para el que han sido creadas. Kant hablaba de belleza vaga, libre, porque es ajena a todo concepto indicativo de la finalidad del objeto, y de belleza adherente, en la medida en que presupone un cierto modelo de perfección, una cierta finalidad o un uso práctico[28]. No es difícil darse cuenta de que, en muchos casos, la naturaleza misma de la realidad predispone a quien la contempla a considerarla en su perfección, en su bondad, de modo desinteresado, porque se presenta evidentemente extraña a toda finalidad práctica. Un atardecer, el cielo estrellado, una montaña, el rostro humano... difícilmente se volverán por su perfección el fin de nuestro obrar, y con frecuencia no será fácil siquiera encontrar un modelo según el cual juzgar su específica perfección; juzgamos, en cambio, la perfección y la belleza de muchas otras cosas también de acuerdo a lo que consideramos que es su fin, su función, su modelo: una casa, un caballo, un coche, la conducta humana... Contemplar con desinterés una cosa y gozar de su belleza no quiere decir que la cosa contemplada no pueda tener alguna finalidad o utilidad práctica. De todos modos es cierto que, de manera casi espontánea, consideramos más bellas las realidades libres de toda utilidad, y el arte, en efecto, persigue tal ideal de belleza, produciendo sus obras con el fin principal de manifestar belleza, de permitir su contemplación al margen de toda utilidad. Esta dimensión gratuita, libre, ha sido desde siempre subrayada por las diversas teorías estéticas que entienden el arte y su fruición como actividades libres de vínculos, ocupaciones ligadas al juego, racionalidad libre de metas, actividad conectada a la fiesta, lejana de lo cotidiano, de las tareas inmediatas... Como sostendremos más adelante, será precisamente este fin desinteresado del arte el que nos proporcione un criterio importante para juzgar la perfección de sus obras; análogamente a lo que sucede en el ámbito ético, cuando en el obrar artístico se introducen otros fines, cuando el artista busca una utilidad práctica, cuando la obra por él producida no es de algún modo un absoluto que tiene en sí mismo su propio fin,

28. KANT, I., *KrU* § 16, pp. 73-75.

sino que se emplea como medio para alcanzar resultados diversos de la belleza, es muy probable que el arte mismo se vea comprometido y decline en su condición de arte bello.

La aparente coincidencia entre la estética clásica y las modernas en el desinterés de la belleza debe ser mejor precisada. Si las estéticas post-kantianas subrayan el desinterés, es como consecuencia de su particular modo de pensar el fin [29]. Excluido del ámbito de la naturaleza, el fin, el bien, será a partir de entonces un dominio propio y exclusivo de la razón práctica, del obrar moral. Si el juicio estético debe ser desinteresado, será para evitar toda sospecha de parcialidad por parte de la razón que concibe los fines; la belleza debe ser independiente del bien, de cualquier fin que la inteligencia pueda concebir como meta del obrar. El modo en el que el pensamiento metafísico entiende el desinterés es diferente, y está ligado a la bondad misma de lo real. La razón práctica no es libre en la medida en que fija el fin del obrar con independencia de todo posible influjo externo, sino en cuanto consigue involucrar de modo ordenado, mediante las virtudes, las dimensiones afectiva y sensitiva del hombre, sus pasiones, y captar como fin propio del obrar aquello que verdaderamente es bueno, bello, valioso y conveniente en sí mismo, sin dejarse condicionar en su juicio por ningún otro interés. La libertad de la razón práctica es medida, por lo tanto, por la perfección misma de la realidad: el hombre es auténticamente libre cuando reconoce el bien, la belleza, y orienta la propia vida en consecuencia, sin ceder a la tentación de subordinarlos a fines diversos.

Esta precisión ayuda a comprender mejor la distinción entre belleza natural y artística. Incluyendo la percepción de la belleza la concreta realidad de la cosa contemplada, el sujeto es consciente no solamente de su perfección formal, sino también de su real perfección ontológica; percibe una cosa bella sin ignorar su realidad concreta, su condición de pintura, paisaje, rostro humano, sentimiento... Se podría decir que, en la percepción de la belleza, el sujeto experimenta placer porque sus capacidades cognoscitivas son satisfechas por la perfección formal de la realidad contemplada, pero reconociendo en su amabilidad, a la vez, la perfección propia de tal realidad en su propio orden. El placer estético producido por la belleza del ser humano y el producido por una escultura o por una poesía no poseerán la misma intensidad, pues su contemplación evoca de modo diverso su perfección ontológica y, en consecuencia, su diversa proporción, connaturalización con el ser mismo de quien las contempla.

Resulta claro, por el momento, que la relación entre belleza y bien hace referencia a su dimensión ontológica, no moral. La percepción de la belleza involucra también la del bien, en cuanto capta la perfección propia de la realidad contemplada en su propio orden, introduciendo en el juicio estético del sujeto una gran diversidad de valoraciones, en correspondencia con la variedad analógica

29. Cfr. LABRADA, Mª. A., *Estética*, *op. cit.*, pp. 88-93.

propia del bien; todo es bello, pero no lo es del mismo modo ni con la misma intensidad. Si se aplica a la belleza la afirmación de Tomás sobre el bien –«cada cosa tanto tiene de bondad cuanto tiene de ser» [30]–, se deberá concluir que la intensidad de la belleza de todas las cosas será proporcionada a su densidad ontológica, a su perfección. Solamente Dios, explica Tomás, posee la plenitud perfecta y simple de su ser, mientras que en las realidades creadas tal plenitud no se presenta nunca; su perfección será siempre, de algún modo, compleja debido a la complejidad de su ser. Una misma realidad podrá presentar algunos aspectos de gran perfección y ser deficitaria, sin embargo, en otros.

La estética de la perfección señala un criterio metafísico para la valoración de la belleza, pero no establece, sin embargo, criterios estéticos precisos; ni siquiera permite afirmar, excepto en el caso de Dios y de la persona humana, la prioridad de la belleza natural sobre la artística. En estos dos casos sí, porque ninguna obra humana podrá nunca alcanzar la dignidad ontológica ni de Dios ni del hombre. La bondad ontológica de cualquier otra realidad, ya sea natural o artificial, y en consecuencia su belleza, deberá ser valorada singularmente teniendo en cuenta el orden específico al que, en virtud de su esencia, tal realidad pertenece. Y si la apreciación de la perfección de cualquiera realidad natural es en muchos casos difícil, mucho más lo será cuando la realidad contemplada ha sido creada por el arte humano. Para intentar al menos dar una respuesta será necesario preguntarse en primer lugar qué es el arte y si es posible determinar, y en qué modo, la perfección a la que sus obras deberían aspirar; pero del arte nos ocuparemos más adelante. Se podría incluso sostener que la referencia al efecto de la belleza, al placer de su contemplación, se hace de algún modo necesaria para su determinación, pues en muchos casos no es posible prever anticipadamente la perfección y, por lo tanto, la belleza propia de lo real. El placer experimentado en la contemplación de una realidad cualquiera hace comprender que se está frente a una cosa a la que nada falta para ser perfecta en su orden –un árbol, una flor, un paisaje... un cuadro, una estatua, una novela...– pero sin saber bien porqué. Por otra parte, la variedad de las valoraciones del juicio estético dependerá, además de la perfección de la realidad contemplada, de las capacidades cognoscitivas y apetitivas de quien contempla; ningún ente, natural o artificial, tiene la misma perfección, como tampoco todo sujeto es capaz de captarla con igual precisión. La misma complejidad de lo real, también la del hombre, hace posible, además, que el sujeto pueda dirigir su juicio sobre la perfección y, por lo tanto, sobre la belleza de un determinado aspecto, olvidando quizá otros que desde una perspectiva metafísica tienen mayor relieve. En todo caso, parece claro que la satisfacción que la belleza produce y la exigencia de su universal aprecio no deben ser entendidas como un simple dato empírico, sino más bien como el cumplimiento de la tendencia

30. SANTO TOMÁS DE AQUINO, *S. Th.* I-II, q. 18 a. 1 co: *in rebus autem unumquodque tantum habet de bono, quantum habet de esse*.

natural del hombre hacia el bien: no es bello lo que agrada, sino que agrada verdaderamente sólo aquello que es bello.

La dimensión moral del bien, y en consecuencia, de la belleza, se presentará solamente allí donde esté presente el obrar humano. La belleza de las cosas naturales carece de una valencia moral. Solamente la mirada humana puede alterarla, transfigurarla, precisamente porque es incapaz de contemplar su perfección de manera desinteresada; aquí se advierte la importancia de la madurez interior del sujeto, de la armonía de sus capacidades cognoscitivas y afectivas, para apreciar la belleza. El obrar humano, en cambio, será siempre moralmente bueno o malo, y a tal bondad –perfección– o maldad –imperfección– corresponderá una propia belleza o su ausencia. Sólo la acción del hombre es buena o mala en sentido moral; buena si alcanza su perfección específica, medida, para Tomás de Aquino, por la recta razón; mala, en el caso contrario. La razón que determina la perfección de una acción es la razón práctica, en cuanto capaz de señalar –en virtud de su armonía con el recto deseo– el bien verdadero, sin dejarse confundir con lo que podría parecer un bien sin serlo. Por consiguiente, será moralmente buena, perfecta, y por lo tanto bella, toda acción humana orientada por la recta razón. Los griegos habían percibido esto con acierto, señalando mediante la *kalokagathía* la dimensión estética del bien moral.

Por otra parte, parece que esta precisión permite introducir una nueva distinción entre la belleza natural y la belleza artística. Si el bien moral está presente allí donde comparece el obrar humano, es claro que sólo la belleza que lo refleja, ya sea porque ha sido creada por el hombre, ya sea porque habla del hombre y de su obrar, podrá implicarlo. Sólo en la belleza artística podrá, por lo tanto, presentarse el bien moral, aun cuando su implicación no aparezca de modo inmediato. En lo que respecta al hacer artístico, aunque es claro que tendrá una dimensión moral, como toda actividad humana, su perfección específica pertenece a otro orden; la bondad moral del artista no garantiza la perfección, la belleza de sus obras artísticas ni, por el contrario, su ausencia condiciona necesariamente los resultados que alcanza. La razón práctica orienta la conducta moral; la estética, el obrar artístico. La obra de arte, una vez acabada, adquiere una vida propia independiente de la vida del artista, por ello deberá ser valorada, como las realidades naturales, según su perfección específica, no según la intención del autor, en muchos casos difícilmente reconocible. Como afirma Tomás: «el bien del arte se considera no en el artífice, sino en la misma obra producida»[31]. Si, como hemos señalado, es tarea del arte expresar la belleza, el producto del artista será otra cosa cuando por cualquier motivo no alcance este fin. En algunos casos, no es aventurado sospechar que sea precisamente la falta de respeto de la autonomía propia del arte lo que impide la perfección de la obra; cuando el artista, en lugar de dejarse guiar por la inspiración, hace prevalecer otros intereses y fines que

31. SANTO TOMÁS DE AQUINO, *S. Th.*, q. 57 a. 5 ad 1.

poco tienen que ver con la belleza, el arte merma para transformarse en técnica al servicio de la ideología, de la moral –en sentido positivo, con intenciones moralizadoras, o en sentido negativo, con intenciones escandalosas– o, incluso, de la religión. El arte pierde de este modo su identidad, se vuelve una actividad bien distinta; difícilmente consideramos obras de arte a muchos de los monumentos construidos, con fines propagandísticos, por los diversos partidos marxistas en el poder, como no consideramos productos artísticos muchas de las imágenes sacras nacidas con la única finalidad de favorecer la devoción, ni tampoco incluimos entre las obras de arte tantas películas obscenas, escandalosas o vulgares, realizadas a menudo por evidentes razones comerciales. Esto no quiere decir que la obra artística deba carecer de todo contenido, que no pueda encerrar mensajes morales, religiosos o políticos, ni que tales contenidos puedan incidir en la inspiración artística; la belleza, ya ha sido señalado muchas veces, involucra tanto la verdad como el bien, pero de modo implícito, discreto. La tarea propia del arte es manifestar belleza, no declarar la verdad o el bien, aun cuando la verdad y el bien queden siempre implicados en ella. Además, siendo la obra de arte una realidad que trasciende de algún modo la dimensión temporal y las circunstancias concretas de su origen, no es infrecuente que el paso del tiempo devuelva a la obra su plena dimensión estética, llevándose consigo todo aquello que, ligado a la obra sólo accidentalmente, no le pertenece. Los mensajes políticos contenidos en la *Divina Comedia*, o el desconcierto suscitado por muchos cuadros de Caravaggio no impiden a quien actualmente disfruta de estas obras acercarse a ellas por su belleza.

A menudo, no es la intención del artista lo que impide que la obra alcance su perfección específica y sea una obra de arte, sino la madurez de quien la contempla, que no alcanza a captarla en su dimensión especifica y a disfrutar de su belleza. Puede suceder que sea precisamente dicha inmadurez de quien la ve lo que no permita a la obra vivir en su propia autonomía, en su propia belleza, haciendo de esta última no el fin principal de su contemplación, sino un instrumento al servicio de intereses personales, a menudo menos nobles. Quien no alcanza a captar la serena y casta belleza de un desnudo clásico, o quien no es capaz de apreciar la poesía del *Cantar de los cantares,* puede estar seguro de que no es a causa de la intención torcida de sus autores.

La presencia del obrar humano en el arte y, por lo tanto, del bien y del mal, se verifica de otro modo, esto es cuando el obrar mismo se convierte en su argumento. Aristóteles, en su *Poética*[32], señala precisamente el obrar humano como el tema de la tragedia, y también para Hegel éste era el contenido de la poesía dramática[33]. Más allá de sus opiniones, es evidente que la conducta humana es el contenido de muchas de las obras que el arte, en particular la poesía, ha producido en el curso de los siglos; y la conducta humana es el argumento habitual del

32. Cfr. ARISTÓTELES, *Poética*, 6, 1450 a 16-18.
33. Cfr. HEGEL, G.W.F., *Lecciones de estética*, *op. cit.*, p. 854.

arte más difundido en nuestros días: el cine. ¿Hasta qué punto, podríamos preguntarnos, la perfección, la belleza de tales obras debe reflejar a su vez la belleza, la bondad de su argumento, del obrar humano? ¿De qué manera la dimensión moral, inevitablemente presente en tales obras, condiciona su perfección, su belleza?

Sobre el complejo problema de la moralidad del arte volveremos más adelante; por el momento intentaremos dar una respuesta a las preguntas apenas apuntadas.

En primer lugar, parece necesario que la belleza artística, cuando en sus obras se ocupa de la conducta humana, refleje al menos implícitamente no sólo la bondad sino también la verdad de tal conducta. Si es así, resulta claro que el arte no deberá esconder en sus creaciones nada de lo que forma parte del obrar humano: dudas, sentimiento, pasiones, luchas, victorias y derrotas, bien y mal... ningún bien y ningún mal posibles escapan a la eventualidad de convertirse en tema del arte, y su historia, de modo particular la de la literatura universal, testimonia este hecho. No cabe duda de que muchas obras maestras no contienen argumentos edificantes, ni hacen prevalecer siempre el bien sobre el mal; y es también claro que muchas obras edificantes, en las que el bien triunfa sobre el mal, no son precisamente obras maestras. No es la intención moralizadora del autor, ni la trama instructiva de sus obras, lo que las convierte en obras maestras; más allá de la intención del autor y del argumento, una obra será maestra si se realiza con arte, si manifestando belleza hace visible la verdad de aquello que representa, sea *bello* o *feo*, *bueno* o *malo*. Este punto puede ser particularmente útil para iluminar el enlace entre verdad, bien y belleza.

La verdad del obrar humano, así como su belleza, no reside en su simple descripción, sino en su propia racionalidad interior. La narración poética no es el relato cronológico de una acción humana, sino la descripción de su conformación en su necesidad interna, en su profunda coherencia. Esta es la verdad que el artista, a través de la belleza, hace patente. El bien y el mal moral no son creaciones arbitrarias de la subjetividad humana, sino dimensiones presentes en la conducta de los hombres que todo hombre es capaz de reconocer. De manera similar a lo que sucede en cualquier otra realidad cuyos principios propios la inteligencia humana difícilmente puede ignorar, el obrar humano conlleva también unos propios principios que no es posible negar; hacerlo, pretender afirmar el mal sobre el bien, implicaría la negación de la belleza. El arte puede inventar, imaginar, toda clase de bien y de mal moral, de heroísmo o de bajeza, pero respetando siempre su verdad, reflejando su dimensión moral. Por este motivo es posible afirmar la profunda incoherencia, la imposibilidad de una obra de arte que induzca a la mentira, al odio, al racismo o a la pederastia, que presente el mal no como posibilidad contraria a la razón humana, sino como su propio objeto. Lo específico del arte es además, como sostenía Aristóteles, no sólo reflejar la verdad del obrar humano, sino su capacidad de hacerlo con particular fuerza persuasiva, pues per-

mite revivir, a través de sus invenciones, la fatiga propia del obrar –deliberaciones, elecciones, pasiones...– y sus consecuencias; permite experimentar en un cierto sentido el bien y el mal posible, hacer patentes, a menudo mediante la representación del mal, la perfección, la belleza de ese ámbito de lo real que es la conducta humana. La obra de arte debería conseguir suscitar la catarsis, la purificación del alma; su tarea, cuando su argumento es la conducta humana, no es la de turbar a quien la contempla, despertando sus pasiones, incitando sus instintos, sino la de restablecer serenidad, claridad, pureza interior, dejando traslucir, conjuntamente con la belleza, la verdad y la bondad que el obrar humano puede y debe tener. El arte es capaz de restituir al bien su propio valor, de clarificar la valencia moral de comportamientos, acciones, sentimientos... que en la vida personal o colectiva pueden aparecer velados.

Como sucede con respecto a la verdad, también las posibilidades de manifestación del bien son ilimitadas, e igualmente ilimitados serán sus vínculos con la belleza. No todo bien tiene la misma magnitud, ni todo arte tiene la misma capacidad de expresarlo. De todos modos, como ocurre con la verdad, la belleza natural o artística deberá de alguna manera, quizá por vías transversales e indirectas, implicar en su expresión también aquélla del bien, tanto en su dimensión ontológica como moral.

4. Arte y Belleza

El concepto de arte tiene una larga historia en la tradición filosófica occidental, que ha intentado definir y ordenar los distintos saberes y las diversas actividades humanas. El término deriva del concepto griego *techne*, que Aristóteles consideraba un tipo de saber presente en algunos hombres como una perfección, una virtud de su razón práctica. La *techne* pertenecería a la esfera del saber práctico, más específicamente al saber poiético, aquél que consiente hacer cosas; posee una *techne* quien sabe producir determinadas cosas. La especificidad de cada *techne* la establece la diversidad de las cosas que se pueden producir: casas, barcos, vestidos, discursos, poesías... y su perfección depende de los resultados que alcanza, de la perfección del producto realizado. Su condición de saber coloca a la *techne* por encima de la simple experiencia, de la simple habilidad; quien produce con arte sabe porqué debe realizar sus obras de un determinado modo y no de otro, a diferencia de quien realiza las mismas cosas guiado sólo por la experiencia. La *techne*, como todo saber, conlleva una cierta universalidad, un grado de reflexión del que carece quien solamente posee la experiencia, la habilidad generada por el hacer, si bien ésta sea un primer paso hacia la adquisición del arte. Aristóteles considera la posesión de tal saber como una perfección que el hombre adquiere a través de un proceso reflexivo, que toma en consideración el propio hacer productivo, la propia experiencia y la de los demás. La conciencia de que el hombre es capaz de producir no solamente cosas útiles destinadas a solventar

las necesidades más urgentes, sino también obras cuyo fin no es otro que el deleite se abre paso rápidamente, y se comienza a reflexionar sobre el arte particular de los poetas, de los pintores, de los músicos..., individualizando ya desde el inicio las peculiaridades que distinguen un saber de los otros. Platón, por ejemplo, subraya la importancia de la inspiración, la necesidad de confiar en los dioses, en las Musas, en un poder no disponible por la razón humana, considerando en consecuencia el arte poético como algo más que simple habilidad técnica y saber humano. No siempre vinculada con lo divino, con la esfera religiosa, la inspiración jugará una función importante en la historia de la reflexión sobre el arte, que no alcanza a dar razón de las obras maestras que el arte ha generado teniendo en cuenta solamente las normales capacidades humanas. Aristóteles, en cambio, subraya la particular dignidad del arte comparándolo con la filosofía, indicando su dimensión universal, su capacidad de elevarse sobre lo particular y concreto.

Durante muchos siglos, en las épocas tardo-antigua y medieval, las que más tarde se denominaron bellas artes eran contadas entre las artes mecánicas, distintas de las más nobles *artes liberales*. La filosofía medieval, en sus interminables y a menudo pesadas clasificaciones, prueba mil diversos modos de poner orden entre las artes, de buscar el lugar propio de la actividad de los artesanos y de los denominados *magistri artium,* determinando su dignidad teniendo en cuenta sobre todo su relación con la materia y con el trabajo manual, así como su vinculación mayor o menor con el saber especulativo. Solamente en el tardo Medievo gana de nuevo terreno la consideración de las bellas artes como verdadero saber más que como una destreza particular en la transformación de la materia, «porque –dice santo Tomás– hay que llamar sabiduría a la virtud del arte llevada a su extrema perfección» [34]; con la recuperación de los tratados aristotélicos, la obra de arte torna a ser vista como creación del alma humana, producto surgido más del empeño de la inteligencia que de la pericia de las manos. A partir de este momento se inicia la revalorización de las bellas artes, que hará posible la elevación, en el período renacentista, de la dignidad y de la función social del artista; el prestigio de las bellas artes y de los artistas no deja de acrecentarse con el paso del tiempo.

En la época moderna, a partir de Kant, la belleza y, sobre todo, el arte, adquieren un nuevo valor y se convierten en el objeto de estudio de una nueva disciplina filosófica, la estética, que a menudo deposita en el arte y en los artistas la esperanza de desvelar las verdades más profundas inescrutables para el saber teórico. De este modo, las teorías estéticas modernas terminan por consignar al arte una tarea teórica, la que durante muchos siglos fue propia de la filosofía, a cuya luz se enjuicia su perfección, su evolución histórica y, en el fondo, también su be-

34. SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Sententia Ethic.*, lib. 6 1.5 n. 6: *... nihil aliud dicimus sapientiam, quam virtutem artis, idest ultimum et perfectissimum in arte, quando scilicet aliquis ad id quod est ultimum et perfectissimum in arte.*

lleza. Solamente en el período postmoderno la estética, como en general todas las certezas alcanzadas por el pensamiento moderno, es puesta en discusión. Las pretendidas verdades últimas que el arte manifiesta y lo rinden posible no serían otra cosa que creaciones de la razón moderna, sucedáneos de aquellos principios metafísicos que pretendía superar. La estética postmoderna aparece como el punto conclusivo de la parábola iniciada por Kant, es decir, la disolución de la modernidad precisamente en la nueva disciplina que ella generó y pretendió ensalzar sobre todo saber.

Antes de dar una respuesta al significado del arte, buscaremos examinar sus características fundamentales[35]. La primera, la que siempre lo ha caracterizado, sería la dimensión bella, estética, de sus productos. La única finalidad que puede exigirse a una obra de arte para que verdaderamente pueda llamarse tal es que sea bella, que exprese belleza y que sea apreciada universalmente a causa de su belleza. Dejando aparte el poder seductor, educativo, verídico, moralizador, etc. del arte, lo que caracteriza esta particular capacidad humana es precisamente la belleza; no existe otro criterio para juzgar una obra de arte. Es más, la introducción en el arte y en sus obras de criterios extra-estéticos, como ya hemos señalado, pone en peligro su identidad. Si la eventual intención moralizadora, escandalosa, propagandística, ideológica... del autor tomase la delantera, hasta el punto de olvidar la dimensión estética, bella, de su obra, difícilmente ésta podría ser considerada un verdadero producto artístico; si, en cambio, más allá de la intención escondida o evidente del autor, la obra transmite belleza, será verdaderamente una obra de arte. La belleza podrá ser concebida y percibida de mil maneras diversas, la sensibilidad estética cambia además con el paso del tiempo, pero en cada período histórico, independientemente de lo que pueden afirmar las diversas teorías estéticas, aquello que siempre se ha exigido al arte es la manifestación de la belleza. El artista podrá expresarse mediante formas inauditas, rebelarse a todo revestimiento formal inteligible, vaciar sus obras de un aparente contenido, despojarlas de toda forma significativa..., su quehacer continuará siendo verdadero arte si sabe transmitir belleza. La razón de esto, ya lo hemos dicho, es el anclaje de la belleza en la estructura misma de lo real; la belleza se presenta a los ojos del metafísico como siempre se ha manifestado ante la mirada de los hombres de toda época, como una dimensión inagotable de lo real, fluida, análoga, capaz –como la verdad y el bien– de aparecer de mil formas diversas y siempre nuevas, capaz de despertar siempre estupor y maravilla.

Haciendo un recorrido por la historia del arte y observando las diversas obras maestras que el arte ha generado en todas partes, será posible intentar clasificar los productos artísticos según criterios diferentes y distinguir las artes que se refieren al espacio –artes figurativas: pintura, escultura, arquitectura...–, de

35. Puede resultar útil consultar al respecto CHIMIRRI, G., *Lineamenti di Estetica. Filosofia dell'opera d'arte*, Mimesis, Milano 2001.

aquellas temporales –artes expresivas: poesía, música, canto...–; las artes materiales de aquellas espirituales –según la mayor o menor implicación de la materia en sus obras y el sentido espiritual que son capaces de expresar–; las artes de la percepción de las artes de la fantasía... Tales distinciones y clasificaciones, obedeciendo a los criterios que cada uno considere discriminatorios, difícilmente serán definitivas y válidas siempre y para todos; como sucede en otros ámbitos del saber y del hacer humano, el arte mismo demuestra su propio dinamismo sabiendo utilizar las nuevas invenciones humanas como nuevas posibilidades de expresar belleza; basta pensar, por ejemplo, en la fotografía, el cine o las nuevas tecnologías cibernéticas. Las clasificaciones pueden cambiar, las artes pueden desarrollarse y aumentar, pero lo que difícilmente cambiará es la identidad misma del arte.

Esta referencia permanente del arte a la belleza es la causa de su imponderabilidad, de la peculiaridad de su desarrollo en comparación con otros saberes. La novedad del arte parece responder en mayor grado respecto a otros ámbitos del hacer humano, más que al trabajo coral y al desarrollo del saber previamente adquirido, a la personalidad de los mismos artistas. Kant expresaba esta verdad afirmando que el arte da la regla al arte, es decir, que solamente las obras maestras auténticas, una vez que se han realizado, son capaces de orientar el sucesivo hacer artístico; pero las obras maestras son fruto de la creatividad del artista singular y no responden a reglas claras y precisas. De este modo, el arte queda ligado a la tradición, pero se subraya al mismo tiempo su permanente novedad. No se pretende negar importancia a los descubrimientos, a las novedades introducidas por los individuos particulares en el progreso de los otros saberes; en el caso de las artes, sin embargo, tales novedades aparecen como el factor determinante. La obra de arte es imprevisible, no existen reglas que puedan asegurar su éxito; el producto del artista, una vez acabado, se convierte en obra de arte si de modo original y nuevo manifiesta belleza. «La auténtica obra de arte es aquella de la cual podemos decir sin error, antes de verla, que su existencia es imposible» [36]. La meta del artista no es producir algo necesario, satisfacer una carencia, ni realizar el ideal teorizado por una teoría estética, sino expresar algo absolutamente gratuito y que nadie ha solicitado.

El arte se mide según los resultados que genera, por las obras que crea; y las obras de arte tienen la propiedad de gozar de una autonomía del todo particular. Una obra maestra lo será para siempre, vivirá su propia vida junto a otras sucesivas y precedentes, y al margen de quien la ha creado; una obra maestra es de algún modo un absoluto que podrá siempre ser apreciado por quien sabe contemplarla, porque consigue comunicar, con tantos matices, la belleza que lleva consigo. En este sentido, la obra de arte puede ser comparada a las realidades naturales, y el hacer artístico puede ser considerado una creación. Como las realida-

36. GÓMEZ DÁVILA, N., *Escolios..., op. cit.*, p. 155.

des naturales, las obras de arte son algo vivo, están dotadas de una propia unidad y perfección; poseen todo lo que deben tener, sin que nada les falte, y forman una unidad a la que no es posible quitar ni añadir nada sin el riesgo de comprometer su existencia estética. Como Aristóteles afirma sobre las tragedias, todo producto artístico debe ser una realidad completa y cumplida, similar a «un ser vivo único y entero» [37]. También una vieja estatua desfigurada o un dibujo sólo esbozado pueden ser, en su género, perfectos y no carentes de nada. Por lo tanto, no está fuera de lugar considerar el arte una *mimesis*, una imitación de la naturaleza; no una imitación icástica, exterior y repetitiva, sino una imitación verdadera, porque reproduce de modo nuevo, original, las dimensiones escondidas y más profundas de lo real. Esta sería, en síntesis, la respuesta a la pregunta sobre el porqué del arte, sobre su inútil necesidad: existe arte, afirma Steiner, porque existe el ser; preguntarse el porqué del arte es preguntarse el porqué del ser. La belleza natural no sabe responder a esta pregunta; lo que, en cambio, hace es sugerirla siempre de nuevo, hacernos sentir la gratuidad y el misterio de lo real. La belleza artística, imitando a la natural, pone en evidencia el estupor del hombre ante esta misma pregunta y su incapacidad de darle una respuesta más adecuada. De este misterio, de esta riqueza, el arte ha vivido siempre y continuará viviendo. «La famosa pregunta que está en las raíces de la metafísica es: "¿Por qué no hay nada?". Esta misma pregunta subyace a cualquier comprensión de la poética y el arte. El poema, la sonata o la pintura podrían muy bien *no* ser» [38]. La autoridad que se reconoce al artista, como al pensador cuando es grande, es su capacidad de leer el ser de modo nuevo, ser capaz de leer la realidad de manera diversa a como nos ha sido consignada por las configuraciones precedentes, permitiéndonos participar de su visión a través de su arte. No resulta por tanto extraño que autores tan distantes como Aristóteles y Heidegger vean un fuerte vínculo entre el arte y la filosofía. Manifestando belleza, el arte revela también verdad y bondad; más allá de todo posible contenido formal, la verdad y la bondad que la belleza artística reflejan son las que pertenecen al ser. El mensaje a primera vista inteligible de una obra de arte, podrá ser tan variado como el ser mismo en su aparecer; podrá hablarnos de dolor, de amor, de todo posible sentimiento humano, de todo posible ser real o imaginado, podrá hacer visible la fuerza del color, la inconmensurabilidad del espacio o todo intento de aferrarlo, la expresividad del sonido, la misteriosa consistencia de la materia..., pero detrás de todas estas verdades y de estos bienes parciales se esconden y se declaran la verdad y la bondad de lo real, algo inconmensurable e irreductible al análisis formal. Una obra de arte es tal cuando alcanza a provocar en nosotros el placer del reconocimiento, cuando nos hace ver aquello de lo que es *mimesis*, cuando nos permite reconocer algo que nos resulta ignoto y que, precisamente al reconocerlo, nos espolea, nos conmueve. Lo que el arte imita es precisamente la realidad en su dimensión más profunda, algo que sa-

37. ARISTÓTELES, *Poética*, 23, 1459 a 20.
38. STEINER, G., *Presencias Reales..., op. cit.*, p. 187.

bemos y no sabemos y ante lo cual permanecemos conmovidos: la inexplicable sustancialidad de lo creado, del ser y de nosotros mismos. Como sostiene Heidegger, el arte dice y esconde, no desvela plenamente, no es simple presencia de algo conocido. El arte nos pone en contacto con aquello que no es nuestro en el ser, con aquello de lo que no podemos apropiarnos, dominar, con algo que –como afirma la metafísica– nos trasciende. La obra de arte, la obra maestra, casi inexplicablemente, recibe el unánime consenso, lleva consigo un mensaje que no puede ser identificado con su contenido formal. Y tal mensaje parece no poder ser consignado, al menos de manera tan elocuente y directa, de otro modo. Las formas de representación podrán ser muy diversas, pero el mensaje permanece siempre el mismo. Es ésta la razón por la que el arte, hacerlo y contemplarlo, se presenta como una necesidad; una necesidad no necesaria, una actividad sin ninguna finalidad práctica.

El hacer artístico es una especie de creación, una *mimesis* también en este nuevo sentido, en cuanto imitación del crear originario, del creador divino. Existe arte porque existe el ser, y existe el ser porque existe Alguien que lo ha querido y libremente lo ha creado, lo ha inventado en el modo sorprendente, gratuito y misterioso en el que, con mayor o menor profundidad, alcanzamos a captarlo. «¿Por qué tiene que existir el arte? ¿Por qué tiene que existir la creación poética? (...). Sólo puedo expresarlo de este modo (y cada poema, pieza musical o pintura de verdad lo dice mejor): hay creación estética porque hay *creación*. Hay construcción formal porque hemos sido hechos forma» [39]. La creación artística aún cuando imita el modo de crear de Dios se distingue, sin embargo, del hacer divino. La filosofía cristiana, teniendo en cuenta la revelación, habla de una creación *ex nihilo*, absolutamente original e inventiva, absolutamente libre; la creación humana jamás podrá pretender tal absolutidad, tal plena originalidad. Los artistas son conscientes de este hecho, y consideran el propio hacer en continuidad o en concurrencia con el hacer divino. Todo artista podrá reconocer siempre su arte como un don recibido de Dios para llevar a cumplimento la creación, poniendo en evidencia su belleza y la grandeza de su autor; la perfección del Creador se manifiesta también en su decisión de querer un ser que sea su imagen, al cual consignar lo creado para que con su obrar, también artístico, lo ordene hacia Él. «Dios ha llamado al hombre a la existencia transmitiéndole la tarea de ser artífice. En la "creación artística" el hombre se revela más que nunca "imagen de Dios", y realiza esta tarea sobre todo plasmando la estupenda "materia" de la propia humanidad y luego ejerciendo también un dominio creativo sobre el universo que le rodea. El Artista divino, con amorosa condescendencia, transmite al artista humano una chispa de su trascendente sabiduría, llamándolo a compartir su potencia creadora. Es obviamente una participación, que deja intacta la infinita distancia entre el Creador y la criatura (...). Por esto el artista, cuanto más

39. STEINER, G., *Presencias Reales..., op. cit.*, p. 244.

consciente es de su "don", tanto más es empujado a mirarse a sí mismo y a todo lo creado con ojos capaces de contemplar y agradecer, elevando a Dios su himno de alabanza. Sólo así puede el artista comprenderse a fondo a sí mismo, a la propia vocación y a la propia misión» [40].

Sin embargo, siempre será posible que el artista entienda su capacidad creativa en oposición al crear divino, y sienta la necesidad de situarse antes de cualquier otra creación, de ir mas allá de toda forma creada, de alcanzar una originalidad completa y sentirse así creador en sentido pleno. En los casos más extremos, el arte ha sido utilizado con la intención de negar cualquier otra libertad diversa de la que goza el artista, como manifestación de su particular *autonomía,* considerada ilimitada, y de la ausencia de cualquier fundamento ulterior de lo real, como afirmación de la absurdidad y de la nada que se esconde detrás de todas nuestras certezas. No obstante, tales rebeliones están siempre destinadas al fracaso, pues el hombre nunca podrá prescindir de toda forma, y menos aún de la que le es propia; deberá siempre tener en cuenta la realidad, la del mundo y la propia, que continuará declarando, precisamente a través de la belleza de las obras de arte, cualquiera que haya sido la intención de su autor, su gratuidad y su misterio. El artista en sus obras podrá insistir todo lo que considere oportuno sobre los aspectos más negativos de la realidad y del obrar humano, sobre la dimensión ininteligible y oscura de lo real, sobre la irracionalidad de la conducta humana..., siempre deberá hacerlo, sin embargo, a través de formas inventadas por él, que si son bellas no dejarán de afirmar la verdad y la bondad de lo real, su gratuidad y su misterio.

Las creaciones humanas, a diferencia de las divinas, exigen además trabajo y esfuerzo; carecen de la inmediatez de la potencia infinita de Dios [41]. Si Dios crea *ex nihilo,* si su acto creativo no requiere ningún proceso sucesivo, el hombre crea, en cambio, en el tiempo, con empeño y con afán, y sin tener nunca la seguridad de alcanzar su propósito. En la creación artística están presentes todas las capacidades humanas junto a sus límites; sus obras reflejan su modo de ser, su condición de imagen del creador. En el hacer artístico el hombre pone en juego su inteligencia y su libertad, su imaginación y sus afectos, su dimensión corpórea y espiritual, los dones que ha recibido y los que ha adquirido; toda obra de arte manifiesta la persona entera de su autor, su personalidad irrepetible y única. La semejanza del hacer creativo del hombre con el divino, más que en el hacer mismo, se transparenta en sus productos cuando éstos alcanzan la perfección, cuando devienen verdaderas obras maestras. Su vida adquiere entonces una especie de atemporalidad, de eternidad, que trasciende el proceso productivo del que surgen; la obra maestra una vez realizada, si bien no puede esconder los signos del tiempo, parece trascenderlo; su belleza será siempre actual, perdurable, y permite

40. JUAN PABLO II, *Carta a los artistas*, n. 1.
41. Cfr. SANTO TOMÁS DE AQUINO, *Suma Contra Gentiles* lib. II, cap. 19, nn 5-6.

a quien la contempla desligarse de los lazos del tiempo y participar en su permanente actualidad. En este sentido, toda obra de arte tiene una dimensión simbólica, en cuanto lleva consigo su significado, que ninguna lectura podrá descifrar de modo definitivo, pues refleja la originalidad imprevisible de la libertad de su autor. Como el autor que la ha creado, la obra de arte es un absoluto irrepetible y único, gratuito e insospechado, que no acepta ni explicaciones exhaustivas, ni mucho menos imitaciones. La imitación de la creación divina se realiza cuando el resultado es original, verdaderamente libre; cuando, en cambio, la obra de arte imita otro producto, cuando es simple reproducción, copia, pierde su condición artística, y si pretendiese plagiar la originalidad de un estilo o de un autor, se volvería falsa.

Contrariamente al hacer divino, la obra de arte, conservando siempre la originalidad de su autor, puede en su vida autónoma prescindir de él; a diferencia de la realidad creada por Dios, que siempre necesita de su sustento, las creaciones artísticas viven una vida ajena a la de su autor, que puede muy bien ser anónimo. Su autonomía no es, sin embargo, absoluta, en cuanto su supervivencia y cuidado han sido confiados a los hombres, pues solamente los hombres pueden apreciarlas en su belleza, solamente en el espíritu humano puede resonar su profundo mensaje. Para que esto se realice será siempre necesario que toda obra de arte sea reconocida y respetada en su específica identidad, como una realidad deseada y creada por una libertad diferente de la nuestra.

En este punto es posible retornar a la cuestión de la moralidad del arte. Siendo resultado de la libertad humana, el hacer artístico y su fruición conllevarán siempre una valencia moral. Es cierto que la obra de arte es medida a partir de su perfección estética, pero tal perfección no puede ser alcanzada si la libertad del artista no respeta la finalidad propia del arte: esencialmente expresar belleza. El artista es consciente de estar al servicio de algo que lo trasciende, de una belleza advertida, intuida, captada de un modo inesperado y nuevo, que reclama la colaboración de su libertad y de su arte para adquirir vida autónoma y ser contemplada por los demás hombres. El artista es moralmente responsable, en su condición de artista, cuando sabe respetar el fin propio de su arte, cuando libremente salvaguarda su finalidad de manifestar belleza y, en consecuencia, también la verdad y el bien. De algún modo, análogamente al Creador divino, el artista debería poder afirmar, contemplando su obra: ¡es bueno que tú existas! Como el bien y la verdad, la belleza que el arte manifiesta no es una creación absoluta del artista, sino más bien una respuesta, más o menos consciente, a algo que ha recibido y que le trasciende; la tarea del artista es acoger libremente la belleza, el bien, en último término el ser. La aceptación de lo existente, la percepción previa de su misterio, de su riqueza y gratuidad, parecen condicionar la posibilidad del arte; aunque sus contenidos inmediatamente perceptibles sean a primera vista negativos, todo arte verdadero debe –más o menos conscientemente– expresar la aceptación de lo real, su profundo misterio. Si se rechaza la realidad y el esfuerzo se concentra en expresar el vacío, en imitar la nada, el arte entonces, con mucha probabilidad, se

desvanece, se vacía; si no se desea asentir al mundo, a la realidad, el arte tiene poco o nada que comunicar, corriendo el peligro de anularse a sí mismo.

La contraprueba de la rectitud moral del artista reside en los efectos que sus productos causan: solamente respetando el fin de su propio arte será capaz de provocar con sus obras la catarsis, de conmover al espectador capaz de reconocer en su belleza la gratuidad y el misterio de lo real, la gratuidad y el misterio de la propia existencia. Esta invitación a la libertad creadora del artista implica, al mismo tiempo, la posibilidad de su rechazo; la inmoralidad del artista en cuanto tal consiste precisamente en envilecer su propia capacidad, en traicionar la inspiración, poniéndolas al servicio no de la belleza, sino de otros fines distintos. El hacer artístico tiene una autonomía propia respecto del obrar moral, pero en la medida en que el arte es una actividad ligada y finalizada en la belleza, es posible referirse a su dimensión moral específica, que el artista puede libremente respetar o rechazar. La moralidad del artista en cuanto tal no deberá ser entonces juzgada a partir de su vida privada, sino a partir de la perfección de sus obras, es decir, de su capacidad de expresar belleza y suscitar en quien las contempla la catarsis, la purificación del alma. Todo artista es consciente del poder de su arte y sabe que puede utilizarlo de modo honesto o instrumental, permaneciendo fiel a la inspiración o apartándose de ella; sabe que puede humanizar el mundo y la sociedad, y sabe también que con su arte puede adquirir una fácil popularidad y, en muchos casos, también un notable beneficio personal. El artista es verdaderamente libre cuando sabe respetar las exigencias propias del arte, sin ceder a otros fines, sin instrumentalizar sus propias capacidades. «La condición principal requerida para el éxito de tal aventura es una absoluta libertad en la iniciativa creadora en lo que atañe a los artistas, y una libertad no menos absoluta de apreciación artística por parte del público» [42]. A la moralidad exigida al artista se corresponde un comportamiento similar por parte de quien disfruta de sus obras; también a él se le pide poner en juego su libertad para contemplar la obra de arte por sí misma, en su belleza, sin dejarse condicionar por las modas o las convicciones extra-estéticas. La obra de arte lleva consigo su significado propio, que va más allá de la intención y de la subjetividad de quien la ha creado o de quien la contempla. La dependencia de la obra de arte del espíritu que la contempla puede ser en unos casos mayor que en otros, según sus mismas características; la belleza de una composición musical no se vuelve actual, viva, sin la intervención de un intérprete, así como la poesía y la literatura reclaman un lector, y la escultura y la pintura un espectador. Pero mientras cada uno de nosotros puede ser lector de una novela o espectador de una pintura, difícilmente podremos disfrutar de una sinfonía musical o de una obra de teatro sin la intervención de uno o más intérpretes. Si bien algunas obras reclaman solamente nuestra presencia, en otros casos deberemos necesariamente dejarnos guiar por la mediación de los intérpre-

42. GILSON, É., *Pintura y realidad*, EUNSA, Pamplona 2000, p. 234.

tes. De todos modos será siempre necesario recordar que en toda obra de arte está presente la libertad de su creador, y quienes la interpretan y contemplan deberán tener siempre la honestidad de acogerla y de respetarla.

Antes de concluir estas reflexiones sobre el arte, puede ser oportuno detenernos un momento en lo que, de modo genérico y quizás poco preciso, se llama normalmente arte sacro. La peculiar capacidad que el arte demuestra para hacer patente, mediante la belleza, el misterio de lo real, deja intuir porqué siempre ha existido un fortísimo vínculo entre el arte y la esfera de lo sagrado. El arte, como hemos visto, tiene una dimensión reveladora, epifánica, porque presentando la inexplicable gratuidad de lo real, de algún modo señala y reenvía a su fundamento. Por este motivo el arte ha sido siempre considerado un medio apto para ensalzar lo sagrado haciéndolo, de alguna manera, visible. Como escribe Juan Pablo II, el arte, cuando es auténtico «tiene una íntima afinidad con el mundo de la fe (...). En cuanto búsqueda de belleza, fruto de una imaginación que va más allá de lo cotidiano, el arte es, por naturaleza, una especie de llamada al Misterio. Incluso cuando escruta las profundidades más oscuras del alma o los aspectos más perturbadores del mal, el artista se hace de algún modo voz de la universal expectativa de redención»[43]. Lo sagrado, sin embargo, adquiere rasgos distintos según las diversas religiones. Por este motivo, más que de arte sacro sería más preciso hablar de arte religioso, para especificar después la religión concreta en la que toma inspiración. Si el arte es expresión de una visión particular de la realidad, además de un determinado artista, de una cultura concreta, sobre tal visión no puede dejar de incidir la fe religiosa. No sería fácil dar razón de las profundas diferencias entre el arte surgido, por ejemplo, en la India, en los países árabes y en Europa, sin hacer referencia al correspondiente credo religioso. La estatuaria, la tragedia y los templos griegos no pueden ser desligados de la religiosidad homérica, así como tampoco se podría entender la peculiaridad del arte islámico u occidental sin el Corán o la Sagrada Escritura. Pero el concepto de arte religioso debe ser mejor precisado, de otro modo deberíamos considerar religioso todo el arte. Arte religioso es aquél nacido a partir del encuentro con la fe. Como sucede en otras manifestaciones culturales –por ejemplo, en la filosofía–, determinar con precisión la presencia de cada uno de los componentes del arte religioso, arte y fe, así como su correspondiente incidencia y la peculiaridad del resultado, presenta no pocas dificultades. Lo que resulta evidente es la enorme influencia de las religiones en la configuración del patrimonio artístico mundial. Parece, además, suficientemente claro que una relación superficial o simplemente externa entre el arte y la fe, como si se tratase de unir dos elementos independientes y completos, no bastaría para explicar las obras maestras del arte religioso. La fe no representa en el arte religioso sólo uno de los elementos, entre otros, desde los que deriva la inspiración, un aspecto de un complejo trasfondo cultural, ni una

43. JUAN PABLO II, *Carta a los artistas*, n. 10.

especie de fin exterior al que doblegar el arte como su instrumento. El arte religioso es, en cambio, aquel que tiene en la fe su principio inspirador, sin el cual no habría podido surgir; la dimensión religiosa no es un elemento accidental agregado desde fuera para modificar un arte en sí mismo ya completo y que, por tanto, podría prescindir de tal elemento, sino su elemento constitutivo, sin el cual tal expresión artística simplemente no existiría. Al mismo tiempo, como se ha señalado, la presencia de la fe en el arte religioso, especificándolo, no desfigura la identidad misma del arte; continuará siendo arte, vehículo de belleza, y no simple instrumento al servicio de otro fin. Muchos podrían ser los ejemplos de obras maestras que jamás habrían visto la luz sin la inspiración de la fe: la Madraza de Samarcanda, los frescos de Giotto, los templos de Khajuraho en India, el Juicio Universal de la Capilla Sixtina... Toda religión aspira a hacer visible su propio credo, haciéndolo de este modo no sólo inmediatamente perceptible, sino también más persuasivo, porque la belleza lleva siempre consigo un mensaje de verdad y de bien; para que tal aspiración se cumpla, es necesario que sea capaz de generar un arte verdadero, respetando la autonomía del arte y huyendo, en consecuencia, de la tentación de convertirlo en un simple instrumento.

Por otra parte, no parece exagerado afirmar que, entre todas las religiones, aquella que ha concedido mayor importancia al arte, y aquella que más arte ha generado es, sin lugar a dudas, el cristianismo. El motivo de este hecho está en la especificidad de su mensaje. El Dios cristiano no es solamente un principio creador, una divinidad trascendente e inefable que prohibe –como en el judaísmo y en el islamismo– toda representación suya o que quizá se manifiesta a través de alguno de sus múltiples mensajeros y profetas; el Dios cristiano revela el misterio escondido de su vida haciéndose hombre, encarnándose en Cristo, perfecto Dios y perfecto hombre: «Lo que existía desde el principio, lo que hemos oído, lo que hemos visto con nuestros ojos, lo que hemos contemplado y han palpado nuestras manos a propósito del Verbo de la vida –pues la vida se ha manifestado: nosotros la hemos visto y damos testimonio y os anunciamos la vida eterna, que estaba junto al Padre y que se nos ha manifestado–, lo que hemos visto y oído, os lo anunciamos para que también vosotros estéis en comunión con nosotros. Y nuestra comunión es con el Padre y con su Hijo Jesucristo» [44]. Dios no es solamente el artífice que se da a conocer mediante sus obras –el cosmos y, en particular, el hombre, su imagen–, sino el Dios que se hace visible tomando Él mismo la naturaleza humana, volviéndose hombre y permitiendo de este modo que el hombre se acerque a Él, lo conozca escuchando su palabra y contemplando su vida, y recree Su imagen mediante el pensamiento y el arte.

La relación entre la fe cristiana y la cultura, entre la fe y el arte, no siempre ha sido pacífica y exenta de obstáculos. Las dificultades encontradas en los primeros siglos del cristianismo hasta alcanzar un equilibrio entre arte y fe se hacen

44. 1 *Jn* 1, 1-3.

nuevamente presentes en otros momentos de la historia. La Iglesia siempre ha medido el valor de toda conquista de la cultura humana confrontándola con la verdad divina recibida, sabiéndose responsable de su custodia y permaneciendo siempre atenta a evitar los eventuales riesgos que, en contacto con una cultura no cristiana, podrían surgir y afectar a la pureza de la fe. Así se explica, también en lo que respecta al arte cristiano, la alternancia de momentos de equilibrio y de tensión, de esplendor y de crisis, de estupendas obras maestras y de perplejidad y penuria.

El final de la época moderna, el siglo XIX y el inicio del XX, ha sido testigo de una Iglesia recelosa, por tantos motivos, respecto de la modernidad y de sus expresiones culturales, cada vez más abiertamente distantes de las verdades de la fe católica y, en muchos casos, hostiles a la Iglesia. El arte cristiano de este período, más que acoger las novedades que el arte moderno presentaba, consideradas difícilmente conciliables con la fe, prefirió refugiarse muy a menudo en el pasado, restaurando formas y estilos pertenecientes al arte medieval o renacentista. Con el transcurrir del siglo XX, se ha hecho siempre más viva en la Iglesia la conciencia de la propia responsabilidad en la misión de hacer presente a Cristo en el mundo moderno, en su configuración social y cultural. El mundo vuelve a ser visto no tanto como una realidad adversa, sino como la herencia que la Iglesia ha recibido de Dios para hacer presente en él su mensaje, Cristo. En el cumplimiento de su misión, la evangelización de un mundo ya post-cristiano, la Iglesia ha comprendido con mayor claridad la dignidad de los fieles laicos y la importancia de su participación activa. La llamada universal a la santidad, sancionada por el Concilio Vaticano II y propuesta como tarea específica por las nuevas realidades eclesiales surgidas en los primeros años del siglo XX, invitaba a los fieles laicos a realizar el ideal cristiano permaneciendo en el mundo, para transformarlo con su actividad en todos los campos del saber y del hacer, también en el campo estético. Cristo está presente en el mundo a través de la Iglesia, pero la Iglesia se hace presente en la sociedad y en la cultura de su tiempo también y sobre todo a través del empeño de sus fieles por vivir santamente la vida ordinaria. «Allí donde están vuestras aspiraciones, vuestro trabajo, vuestros amores –afirmaba san Josemaría Escrivá–, allí está el sitio de vuestro encuentro cotidiano con Cristo. Es, en medio de las cosas más materiales de la tierra, donde debemos santificarnos, sirviendo a Dios y a todos los hombres (...). En la línea del horizonte, hijos míos, parecen unirse el cielo y la tierra. Pero no, donde de verdad se juntan es en vuestros corazones cuando vivís santamente la vida ordinaria...»[45].

Esta nueva perspectiva lleva consigo consecuencias decisivas también para la comprensión de la relación entre el arte y la fe. En un cierto sentido, se podría decir que al dilatarse el concepto de vida cristiana se dilata también el concepto de

45. SAN JOSEMARÍA ESCRIVÁ, Homilía «Amar al mundo apasionadamente» (8.X.1967) en *Conversaciones con Mons. Escrivá de Balaguer*, Rialp, Madrid 1968, pp. 173-175.

arte generado por la fe. El arte inspirado por la fe, como la vida cristiana, no debe hacerla necesariamente visible de modo inmediato, hablar de manera directa y explícita del propio credo. Si en épocas pasada, en las que el cristianismo era todavía uno de los fundamentos sobre los que se apoyaba la cultura, se consideraba cristiano casi exclusivamente el arte de tema religioso, en nuestros días puede y debe juzgarse cristiano también aquel arte que, versando sobre cualquier argumento, toma inspiración en la fe. Hasta cierto punto el itinerario del arte cristiano no se separa del camino surcado por la historia del arte; si el arte religioso en los siglos pasados era considerado desde una perspectiva, por así decir, objetiva, en los últimos años es acogida la perspectiva moderna, cuyo centro es el sujeto, sin renunciar sin embargo ni a la identidad del objeto –la verdad de la fe, su principio inspirador– ni a la identidad humana y cristiana del sujeto. La fe no es solamente el depósito de donde el artista elige los contenidos de sus obras, sino también la luz que ilumina su mirada, permitiéndole descubrir, en un mundo en el que –como sostenía Heidegger– los dioses han huido, la presencia escondida y afable del Dios creador y redentor. De manera análoga a la recepción transformadora realizada por el primitivo arte cristiano, el arte cristiano moderno se sabe llamado no sólo a recibir pasivamente las novedades –estilos, lenguajes, técnicas, formas...– presentes en el arte moderno, sino también a juzgar a la luz de la fe su validez y a introducir, también a su luz, eventuales transformaciones. En este contexto se podría considerar cristiano el arte producido por aquellos artistas modernos que, de manera consciente, han hecho de la fe su principal fuente de inspiración, aun cuando sus obras no propongan siempre a primera vista argumentos religiosos. Sobre la inspiración cristiana de muchas de las obras maestras de A. Gaudí (1852-1926), G. Rouault (1871-1958), R.M. Rilke (1875-1973), F. O'Connor (1925-1964)... no deberían existir dudas.

Sin la pretensión de determinar la incidencia sobre el pensamiento estético cristiano de la sensibilidad moderna, condicionada también por la experiencia, en el siglo XX, de horrores antes desconocidos, es indudable que las doctrinas estéticas elaboradas en los últimos años, en parte estéticas teológicas, han centrado su atención en la persona de Cristo, belleza encarnada, más que en la belleza del cosmos, reflexionando sobre alguno de sus aspectos menos visibles y no suficientemente considerados, desde una perspectiva estética, por el pensamiento cristiano precedente[46]. El pensamiento cristiano ha considerado siempre a Cristo como el prototipo de la belleza; la belleza de Cristo, sin embargo, como su infinita bondad, además de manifestarse en su rostro glorioso se manifiesta también en su amor sufrido, en su *kenosis*, en la expoliación de la Cruz[47]. La belleza que

46. La obra quizá más significativa en este sentido es aquélla, muchas veces citada en estas páginas, de H.U. VON BALTHASAR, *Gloria*, seguida por una *Teodramática*, 5 vols., Encuentro, Madrid 1990-1997 (tit. or., *Theodramatik*, Johannes Verlag, Einseiedeln 1980).

47. Cfr. FORTE, B., *Bellezzasplendore del vero. La rivelazione della belleza che salva*, y GIANNATIEMPO QUINZIO, A., *art. cit.* en Valentini, M. (ed.), *Cristianesimo e belleza*, *op. cit.*, pp. 53-95.

salva el mundo no es distinta de la belleza del infinito amor de Cristo, que se despoja a sí mismo haciéndose «obediente hasta la muerte, y muerte de cruz»[48], y realiza en su persona cuanto había profetizado Isaías: «no hay en él parecer, no hay hermosura que atraiga nuestra mirada, ni belleza que nos agrade en él. Despreciado y rechazado de los hombres, varón de dolores y experimentado en el sufrimiento; como de quien se oculta el rostro, despreciado, ni le tuvimos en cuenta»[49]. Ya Kierkegaard (1813-1855) había denunciado, quizás con excesiva severidad –«¿me sería posible, es decir, podría convencerme a mí mismo de poner en movimiento los pinceles sobre la paleta, usar el cincel, para representar a Cristo en dolores o esculpir su figura?[50]»– las propuestas del arte cristiano más como modelos a admirar que a imitar. En su opinión, cediendo demasiado a las exigencias propias del arte, el arte cristiano habría perdido su dimensión religiosa, cristiana, su misión de atraer hacia la belleza de Cristo, manifestada sobre todo en su amor crucificado. «La perspectiva de lo religioso quedó completamente dislocada; el espectador solamente contemplaba la imagen en calidad de entendido de arte: si estaba el conjunto logrado, si la obra era maestra, si el juego de colores era atinado, y las sombras, si la sangre parecía talmente sangre, si la expresión sufriente era acertada –pero él no acertó con la exigencia de la imitación»[51]. Estas indicaciones pueden bastar para advertir una cierta afinidad entre este modo de acercarse a la belleza por parte del pensamiento cristiano actual, ciertamente no del todo nuevo, y la trabajosa búsqueda de autenticidad por parte del arte moderno, manifiesta en su rechazo de una concepción de la belleza demasiado idealizada, que con el transcurso del tiempo se vuelve trivial, plasmada en formas convencionales y repetitivas.

La existencia misma de muchas obras maestras producidas por artistas que, inspirados por la fe, han acogido las novedades del arte moderno y la profundización por parte de los filósofos y teólogos cristianos en los problemas estéticos, han consentido superar la precedente desconfianza e inaugurar una nueva etapa de recíproca sinergia entre el arte y la fe. Aunque sean muy conocidas, vale la pena recordar nuevamente las palabras que Pablo VI dirigió a los artistas en el año 1964, evocando la recíproca incomprensión entre los artistas y la Iglesia en los años precedentes y el renovado deseo de la Iglesia de poder contar con su colaboración. «¿Nos permitís una palabra franca? Vosotros Nos habéis abandonado un poco, os habéis alejado para beber en otras fuentes, en busca ciertamente legítima de experimentar otras cosas; pero ya no las nuestras (...). Pero para ser sincero y atrevido –lo menciono apenas, como veis– reconocemos que también No-

48. *Flp* 2, 8.
49. *Is* 53, 2-3.
50. KIERKEGAARD, S., «Ejercitación sobre el cristianismo», en ÍDEM, *Obras y Papeles de Kierkegaard*, I, Ediciones Guadarrama, Madrid 1961, p. 342 (tit. or. *Indövelse i Christendom*, ed. de A.B. Drachmann, J.L. Heiberg y H.O. Lange, *Samlede Vaerker*, t. XII, pp. 7-286, Copenaghen 1929).
51. *Ibid.*, p. 343.

sotros os hemos hecho penar un poco. Os hemos hecho penar porque os hemos impuesto como canon principal la imitación, a vosotros que sois creadores, siempre vivaces, hervidero de mil ideas y de mil novedades. Nosotros –se os decía– tenemos este estilo, es necesario adecuarse a él; nosotros tenemos está tradición y es necesario serle fiel; nosotros tenemos estos maestros, y es necesario seguirles; nosotros tenemos estos cánones, y no hay otra salida. A veces os hemos puesto una capa de plomo encima, podemos decirlo, ¡perdonadnos! También nosotros os hemos abandonado. No os hemos explicado nuestras cosas, no os hemos introducido en nuestra celda secreta, donde los misterios de Dios hacen saltar al corazón del hombre de alegría, de esperanza, de gozo y de ebriedad»[52].

Este nuevo clima de respeto y de petición sincera de colaboración por parte de la Iglesia a los artistas, presente también en el *Mensaje* que el Concilio Vaticano II les dirigió –«Hoy como ayer, la Iglesia tienen necesidad de vosotros y se dirige a vosotros»[53]– y que ha sido continuado por el posterior magisterio de Juan Pablo II[54], no significa sin embargo que deba considerarse concluido el proceso receptivo y de transformación al que se aludía anteriormente. Quedan todavía muchos problemas abiertos, que se presentan sobre todo cuando al arte cristiano se le pide la dimensión funcional que por muchos siglos ha desempeñado. Las iglesias, la música, las imágenes de Cristo y de los santos... deben servir, con su belleza, al culto de la Iglesia, a la piedad de sus fieles. El equilibrio entre función y arte no siempre se consigue. Muchas obras que difícilmente podrían calificarse de obras maestras pueden mover a la piedad de los fieles, así como muchas obras maestras nacidas con una función religiosa son exhibidas fuera de su contexto para la contemplación de todos en tantos museos, privadas ya de su cometido religioso. La Iglesia desea que sus edificios de culto, los cantos, las imágenes, la liturgia... sean bellos, y por ello pide la colaboración de los artistas. Al mismo tiempo, se pregunta hasta qué punto el camino emprendido, al menos por buena parte del arte contemporáneo, puede realizar sus exigencias. Es claro que no es posible volver atrás; la Iglesia tiene sólo una doctrina que proponer, y debe hacerlo a través del lenguaje y del arte que hablan y comprenden el mundo y sus

52. PABLO VI, *Encuentro con los artistas en la Capilla Sixtina*, 7.V.1964, en ÍDEM, *Insegnamenti*, Tipografía Poliglotta Vaticana, II (1964), p. 315.

53. *Ibid*., III, p. 755.

54. Cfr. JUAN PABLO II, *Carta a los artistas*, n. 14: «Con esta Carta me dirijo a vosotros, artistas del mundo entero, para confirmaros mi estima y para contribuir a la reanudación de una más provechosa cooperación entre el arte y la Iglesia. La mía es una invitación a redescubrir la profundidad de la dimensión espiritual y religiosa que ha caracterizado en todo tiempo el arte en sus más nobles formas expresivas. Y en esta esperanza os hago una llamada a vosotros, artistas de la palabra escrita y oral, del teatro y de la música, de las artes plásticas y de las más modernas tecnologías de la comunicación. Os hago una llamada especialmente a vosotros artistas cristianos: quisiera recordar a cada uno que la alianza estrechada entre el Evangelio y el arte, más allá de las exigencias funcionales, implica la invitación a adentrarse con intuición creativa en el misterio de Dios encarnado y, al mismo tiempo, en el misterio del hombre».

fieles. En consecuencia, para poder desempeñar su función en la Iglesia, el arte cristiano deberá ser capaz de hacer visible de modo actual su concreto mensaje de salvación y, se podría añadir, hacerlo visible a todos, no solamente a una pequeña élite particularmente preparada. Es cierto que también será necesario un esfuerzo, por parte de los fieles, para aprender a percibir los nuevos estilos y lenguajes artísticos, pero siempre con la condición de que tales estilos y lenguajes respeten el contenido de la fe y sean por tanto capaces de comunicar a quien los contemplan el misterio de salvación que la Iglesia proclama. «Las nuevas formas artísticas, acomodadas a nuestros contemporáneos según la índole de cada nación o región, sean reconocidas por la Iglesia. Recíbase en el santuario, donde elevan la mente a Dios, con expresiones acomodadas y conforme a las exigencia de la liturgia»[55].

En este proceso receptivo y transformador del arte cristiano moderno, las dificultades y el camino de cada una de las diversas artes serán diferentes. A la arquitectura no se le pedirá que renuncie a la nueva percepción del espacio, sino que sepa crear un espacio sagrado, es decir, ni un simple lugar para colocar objetos, ni un espacio vacío, antes bien, un espacio determinado por la presencia de Dios, en el que los fieles sean introducidos para vivir, en la liturgia o en la oración personal, su comunión con Dios y con su Iglesia. Si Dios se ha hecho presente en el mundo a través de Cristo, y manifiesta a través de su sacrificio su infinito amor por los hombres, se comprende la centralidad que en todo lugar de culto debe tener el altar, lugar del sacrificio, y se comprende también la importancia del tabernáculo, custodia de su presencia eucarística, en particular en los lugares destinados, además de al culto litúrgico, a la oración personal de los fieles. Su centralidad no deberá ser necesariamente declarada, como en épocas precedentes, a través de un espacio perspectivo, pero deberá de algún modo ser evidente. No se le pedirá a la música que renuncie a sus experimentos, sino que –y en este contexto es difícil no darle la razón a Hegel– no renuncie a todo contenido para convertirse en pura armonía arquitectónica que satisface sólo a los entendidos. La música sacra, como toda manifestación de arte cristiano, debe tener su inspiración en la fe. «La fe –afirma el cardenal Ratzinger– deriva de escuchar la palabra de Dios. Cuando, sin embargo, la palabra de Dios es traducida en palabra humana, permanece un excedente de algo no dicho e imposible de decir, que nos invita a callar, nos invita a un silencio que finalmente transforma lo indecible en un canto y llama en su ayuda también a las voces del cosmos, para que lo indecible se vuelva creíble»[56]. Quizá las dificultades más grandes en la búsqueda de armonía entre arte y fe se presentan en el ámbito de las artes visuales, pintura y escultura, a causa de su tendencia –compartida también por la música– a la abstracción, por su renuncia a la figuración y a todo contenido inmediatamente

55. CONCILIO VATICANO II, *Gaudium et Spes*, 62, BAC, Madrid 1965, p. 304.
56. RATZINGER, J., *Cantate al Signore un canto nuovo*, Jaca Book, Milano 1996, p. 165.

perceptible. No se trata de negar todo espacio al arte abstracto y no figurativo en el ámbito del arte religioso, aunque no sea difícil entender que no será posible renunciar a todo lenguaje figurativo. El artista debe realizar su propia tarea libremente, consciente de que su trabajo y su talento, como ya se ha señalado, deben servir a algo que le trasciende, la belleza, y, de este modo, humanizar la sociedad. La belleza en la que el arte cristiano se inspira, y la belleza que debe comunicar, es la que se ha hecho visible en Cristo, y la comunidad a la que debe servir en primer lugar es la Iglesia. «Por tanto, hay que esforzarse para que los artistas se sientan comprendidos por la Iglesia en sus actividades y, gozando de una libertad normal, establezcan contactos más fáciles con la comunidad cristiana» [57]. Aun cuando se haya inspirado en la fe, el arte cristiano no realiza su tarea funcional si la belleza que manifiesta y comunica no es la belleza de Cristo, si quien contempla sus obras no percibe en su belleza la verdad y el bien revelados por Él. Como toda obra de arte, una obra maestra de arte cristiano adquiere su propia identidad, más allá de la intencionalidad de su autor, si alcanza a provocar el placer del reconocimiento, en este caso no solamente de la inexplicable sustancialidad de lo real, sino también del infinito amor divino revelado en Cristo, que lo sostiene y lo salva.

Se ha discutido a menudo acerca de la necesidad o no de la fe del artista en la creación del arte cristiano. Primero se ha afirmado que tal fe puede inspirar obras de arte cristiano no directamente destinadas al culto o a una función religiosa; se ha recordado también la peculiar autonomía de la obra de arte, su vida propia más allá de la intención de su creador. No sería imposible, en consecuencia, la existencia de obras de arte cristiano, capaces de desempeñar una función religiosa, con independencia de la fe personal de su autor; es la obra misma, no la intención del autor, la que proclama su propia identidad. Pero si la obra, además de transmitir la belleza, debe comunicar la belleza encarnada por Cristo, y en ella su verdad y bondad, difícilmente la inspiración del artista podrá prescindir, independientemente de su personal adhesión, de la fe de la Iglesia: «El arte sagrado ha de distinguirse por su capacidad de expresar adecuadamente el Misterio, tomado en la plenitud de la fe de la Iglesia y según las indicaciones pastorales oportunamente expresadas por la Autoridad competente» [58]. De algún modo, y la misma historia del arte parece confirmarlo, solamente la vitalidad de la comunidad cristiana, la fe vivida por los cristianos, será capaz de alimentar, más allá de las tendencias del arte, la inspiración de los artistas y de llevarlos a crear un arte verdaderamente cristiano.

57. CONCILIO VATICANO II, *Gaudium et Spes*, 62, p. 304.
58. JUAN PABLO II, *Ecclesia de Eucharistia*, 17 de abril 2003, n. 50.

Índice de nombres

Aalto, A.; 162
Abelardo, P.; 58
Adam, A.; 141
Addison, J.; 96
Aertsen, J.A.; 67, 73, 81, 178
Agustín, san; 58, 64, 70, 71, 77, 84, 85
Alberto Magno, san; 67-68, 74-76, 77, 80, 81, 88, 89, 165
Alejandro Magno; 43
Alejandro de Halles; 64, 67, 69-71, 89
Aristóteles; 24, 34-43, 49, 58, 67, 68, 77, 85, 87, 95, 165, 169, 189, 190, 191, 195
Averroes; 67
Avicena; 67
Bacon, F.; 64
Ballesteros, J.; 162
Batteux, Ch.; 96
Baudelaire, Ch.; 139
Baudrillard, J.; 156, 158, 159
Baumgarten, A.G.; 9, 97
Belley, P.-A.; 172
Benedicto, san; 58
Bernardo de Chartres; 58-59
Bernardo de Claraval, san; 60-61
Bernini, G.L.; 94
Blake, W.; 111
Boecio; 58, 77
Borromini, F.; 94
Bourriot, F.; 11
Bozal, V.; 108
Braque, G.; 139
Buenaventura, san; 64-65, 67, 69, 71-73, 76, 88, 89
Buonarotti, M.Á.; 93
Burke, E.; 96
Caravaggio; 94, 189
Carracci, A.; 94
Casiodoro; 58
Cézanne, P.; 138
Chagall, M.; 139
Chalmeta, G.; 92
Charboneau, L.; 61
Chimirri, G.; 193
Ciccarese, M.P.; 61
Cicerón; 56
Cimabue; 63, 93
Colomer, E.; 112, 145
Copérnico, N.; 95
Courbet, G.; 137
Croce, B.; 137
Crousaz, J.P.; 96
D'Avenia, M.; 88, 89, 172
Dales, R.C.; 66
Dalí, S.; 140
Daniélou, J.; 13, 15
Dante Alighieri; 62-63, 65
De Bruyne, E.; 58, 62, 64, 65, 69, 71, 74, 81
De Saint-Denis, S.; 60
De San Víctor, H.; 58-59
De San Víctor, R.; 58-59
Degas, E.; 138
Delacroix, E.; 111
Deleuze, G.; 156, 158, 161

Demeny, P.; 141
Derrida, J.; 156, 159-160
Descartes, R.; 95
Diderot, D.; 96
Dilthey, W.; 145
Dionisio Areopagita, *pseudo*; 58, 61, 64, 68, 74, 80, 81, 83, 88
Donini, P.; 42
Dostoevskij, F.; 16, 140
Drachmann, A.B.; 204
Dubos, J.B.; 96
Duchamp, M.; 161
Dumouchel, D.; 98
Durero, A.; 93
Eco, U.; 57, 77, 81
Eliot, T.S.; 144
Espeusipo; 35
Esquilo; 22
Eurípides; 22
Fabro, C.; 80
Fechner, G.F.; 137
Felipe el Canciller; 67
Festugière, A.J.; 32
Feuerbach, L.; 135, 145
Fichte, J.G.; 108, 109, 110, 112, 113
Ficino; 95
Fidias; 22
Fiedler, K.; 137
Flaubert, G.; 137
Fontán, M.; 98
Forte, B.; 203
Foucault, M.; 156-160
Francisco de Asís, san; 58
Franzini, E.; 96
Frater Considerans; 69
Friedrich, C.D.; 111
Gadamer, H.-G.; 105
Gahizi, J.-M.V.; 172
Galileo; 12, 95
Gaudí, A.; 203
Gauguin, P.; 139
Gerard, A.; 96
Géricault, Th.; 111
Germinaro, M.; 34
Giannatiempo Quinzio, A.; 179, 203
Gieben, S.; 66
Gilberto della Porreé; 58-59
Gilson, É.; 199
Giotto; 63, 93, 201
Givone, S.; 12, 102, 104
Godani, P.; 148, 152
Goethe, J.W.; 108, 109
Gómez Dávila, N.; 162, 194
González, A.M.; 161
Goya, F. de; 111
Grabar, A.; 61
Gregorio Magno, san; 58
Grosseteste, R.; 64-67
Guardini, R.; 93
Guattari, F.; 156, 158, 161
Guillermo de Auvernia; 64
Guillermo de Conches; 58-59
Halcour, D.; 73
Hegel, G.W.F.; 97, 108, 111-136, 145, 146, 156, 166, 167, 173, 177, 189, 206
Heiberg, J.L.; 204
Heidegger, M.; 14, 97, 145-156, 159, 167, 180, 181, 195, 196, 203
Heráclito; 24
Herder, J.G.; 108
Herodoto; 41
Hesíodo; 22, 23
Hilario, san; 84, 85
Hobbes, Th.; 95
Hoffmann, E.T.A.; 108
Holbein, H.; 93
Hölderlin, F.; 108, 145, 146, 153-155
Home, H.; 96
Homero; 22, 23
Hotho, H.G.; 111-113
Hume, D.; 96
Husserl, E.; 145
Hutcheson, F.; 96
Ibsen, H.; 141-142
Inocencio X, Papa; 178
Janaway, C.; 25
Jean de la Rochelle; 69
Josemaría Escrivá, san; 202
Joyce, J.; 141, 144
Juan Damasceno, san; 54, 58, 85
Juan Escoto Erígena; 61
Juan Pablo II, Papa; 11, 55, 92, 197, 200, 205, 207
Kandinskij, V.; 139

Kant, I.; 97, 98-107, 108, 109, 110, 113, 117, 145, 146, 150, 166, 167, 168, 172, 175, 178, 179, 184-185, 192, 193, 194
Kierkegaard, S.; 135, 145, 204
Klee, P.; 139
Kokoschka, O.; 139
Labrada, Mª.A.; 33, 40, 43, 98, 166, 186
Lange, H.O.; 204
Laurent, J.; 49
Lemoine, M.; 59
León III Isáurico; 54
Leonardo da Vinci; 93, 141
Lessing, G.E.; 108
Lewis, C.S.; 56, 91
Liminta, Mª.T.; 32
Lipps, Th.; 137
Lisipo; 22
Llano, A.; 162
Locke, J.; 95
Lucano; 56
Lukács, G.; 137
Lynch, E.; 13
Lyotard, J.-F.; 156-158
Maderno, C.; 94
Magritte, R.; 161
Mahoma; 53
Malevich, K.; 139
Mallarmé, S.; 140, 141
Manet, E.; 137
Mann, Th.; 144
Maritain, J.; 81, 172
Marx, K.; 135, 145
Matisse, H.; 140
Melendo, T.; 171
Menéndez Pelayo, M.; 112, 134
Miró, J.; 140
Mondrian, P.; 142
Monet, C.; 138
Morpurgo-Tagliabue, G.; 137
Munch, E.; 139
Mura, G.; 146, 155
Murdoch, I.; 25
Murillo, B.; 94
Newton, I.; 95
Nietzsche, F.; 91, 135, 136, 140, 145, 146, 147, 156, 157
Novalis; 108
O'Connor, F.; 203
Odoacro; 53
Ortega y Gasset, J.; 143
Otxotorena, J.M.; 39
Ovidio; 56
Pablo, san; 52
Pablo VI, Papa; 204, 205
Parret, H.; 97
Paz, O.; 162
Percy, W.; 162
Pericles; 44
Picasso, P.R.; 139
Pico de la Mirándola; 95
Píndaro; 22
Pitágoras; 24
Platón; 16, 24-34, 37, 38, 39, 42, 44, 45, 47, 49, 64, 175, 192
Plazaola, J.; 53, 61
Plotino; 11, 24, 34, 43-50, 58, 61, 62, 64, 66
Polícleto; 22
Pollock, J.; 161
Pound, E.; 144
Pozzo, A.; 94
Praxíteles; 22
Puigarnau, A.; 61
Quevedo, A.; 156
Ratzinger, J.; 13, 15, 206
Reale, G.; 32
Rembrandt; 94
Renoir, P.-A.; 138
Restaino, F.; 9, 96
Rilke, R.M.; 13, 144, 145, 155, 203
Rimbaud, A.; 140, 141
Rodin, A.; 138
Rouault, G.; 139, 203
Rousseau, J.J.; 96
Rubens, P.P.; 94
Ruiz Retegui, A.; 174
Ruskin, J.; 137
Sanzio, Rafael; 93
Saporiti, P.; 9
Saussure, F.; 157
Schaeffer, J.M.; 9, 108, 110, 113, 125, 132, 136
Scheler, M.; 145

Schelling, F.W.J.; 108, 110, 112, 113, 117
Schlegel, A.W.; 108
Schlegel, F.; 108, 111
Schopenhauer, A.; 136, 139
Séneca; 56
Shaftesbury; 96
Sócrates; 26, 27, 28, 30, 38
Sófocles; 22
Steiner, G.; 140, 195, 196
Stern-Gillet, S.; 47
Taylor, Ch.; 91, 92, 142, 145
Teodora, santa; 54
Thierry de Chartres; 58-59
Tieck, L.; 108
Tomás de Aquino, santo; 14, 56, 67, 74, 76-90, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 175, 177, 181-184, 187-188, 192
Tomás Gallo de Verceil; 64
Turner, W.; 111
Valentini, N.; 179, 203
Van Eyck, A.; 162
Van Gogh, V.; 139, 149
Vattimo, G.; 39
Velázquez, D.; 94, 178
Vergani, M.; 160
Virgilio; 44, 56
Von Arnim, H.; 44
Von Balthasar, H.U.; 10, 14, 34, 58, 68, 77, 78, 81, 203
Von Simson, O.; 62
Warhol, A.; 161
Weber, M.; 91
Winckelmann, J.J.; 108
Wright, F.L.; 162
Yarza, I.; 32, 44
Zola, E.; 137
Zubiri, X.; 21, 91

Bibliografía*

AERTSEN, J.A., *La filosofía medieval y los trascendentales: un estudio sobre Tomás de Aquino,* trad. de M. Aquerri y M.ª Idoya Zorroza, EUNSA, Pamplona 2003 (tit. or. *Medieval Philosophy & the Trascendentals. The Case of Thomas Aquinas,* E.J. Brill, Leiden 1996).

ARISTÓTELES, *Poética*, trad. de V. García Yebra, Gredos, Madrid 1992.

—, *Ética Nicomaquea y Ética Eudemia*, trad. de J. Pallí Bonet, Gredos, Madrid 1988.

—, *Metafísica*, trad. de V. García Yebra, Gredos, Madrid 1982[2].

BALLESTEROS, J., *Postmodernidad: decadencia o resistencia*, Tecnos, Madrid 2000.

BELLEY, P.-A., *L'originalité du concept de connaissance par connaturalité dans les œuvres de Jacques Maritain*, tesis doctoral, Pontificia Università della Santa Croce, Roma 2002.

BOURRIOT, F., *Kalos Kagathos - Kalokagathia*, 2 vols., Olms, Hildesheim 1995.

BOZAL, V., (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2 vols., La balsa de la medusa, Visor, Madrid 1996.

BUENAVENTURA, SAN, *Itinerarium mentis in Deum*, edición dirigida por L. Amorós, B. Aperribay, M. Oromi y otros, BAC, Madrid 1955.

CHALMETA, G., (ed.), *Crisi di senso e pensiero metafisico*, Armando, Roma 1993.

CHIMIRRI, G., *Lineamenti di Estetica. Filosofia dell'opera d'arte*, Mimesis, Milano 2001.

COLOMER, E., *El pensamiento alemán. De Kant a Heidegger*, 3 vols., Herder, Barcelona 1986-1990.

*. Esta bibliografía recoge solamente las principales obras citadas en el texto.

DANIÉLOU, J., *Mitos paganos, misterio cristiano*, Casal i Vall, Andorra 1967 (tit. or. *Mythes païens, mystère chrétien*, A. Fayard, Paris 1966).

D'AVENIA, M., *La conoscenza per connaturalità in S. Tommaso d'Aquino*, ed. Studio Dominicano, Bologna 1992.

DE BRUYNE, E., *La estética de la Edad Media*, Visor, Madrid 1987 (tit. or. *L'esthétique du Moyen Age*, Institut Supérieur de Philosophie, Louvain 1947).

—, *Estudios de Estética Medieval*, 3 vols., Gredos, Madrid 1959 (tit. or. *Études d'Esthétique médiévale*, De Tempel, Brugge 1946).

DELEUZE, G., *Diferencia y repetición*, trad. de A. Cardín, Júcar, Madrid 1988 (tit. or. *Différence et répétition*, P.U.F., Paris 1968).

DERRIDA, J., *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris 1978.

DONINI, P., *La tragedia, senza la catarsi*, en «Phronesis» (1998) XLIII/1, pp. 26-41.

DUMOUCHEL, D., *L'esthétique pré-critique de Kant. Genèse de la théorie du «goût» et du beau*, en «Archives de Philosophie», 60 (1997), pp. 59-86.

ECO, U., *Arte e Bellezza nell'estetica medievale*, Bompiani, Milano 1987.

—, *Il problema estetico in san Tommaso*, Edizioni di Filosofia, Torino 1956.

FABRO, C., *Partecipazione e causalità*, SEI, Torino 1960.

FESTUGIÈRE, A.J., *Contemplation et vie contemplative selon Platon*, Vrin, Paris 1950[2].

FONTÁN, M., *El significado de lo estético. La «Crítica del juicio» y la filosofía de Kant*, EUNSA, Pamplona 1994.

FRANZINI, E., *La Estética del Siglo XVIII*, trad. de F. Campillo, Visor, Madrid 2000 (tit. or. *L'estetica del settecento*, Il Mulino, Bologna 1995).

GADAMER, H.-G., *Verdad y Método*, trad. de M. Olasagasti, Sígueme, Salamanca 1992 (tit. or. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, J.C.B. Mohr, Tübingen 1960).

GAHIZI, J.-M.V., *Engendrer dans la beauté. L'intuition poétique et le Soi créateur dans l'esthétique maritanienne*, tesis doctoral, Pontificia Università della Santa Croce, Roma 2000.

GERMINARO, M., *La metafisica della bellezza come problema teologico in Aristotele*, en «Aquinas» (1997), fasc.2, pp. 339-354.

GILSON, É., *Pintura y realidad*, trad. de H. Fuentes, EUNSA, Pamplona 2000 (tit. or. *Painting and reality*, Pantheon Books, New York 1957).

GIVONE, S., *Historia de la Estética*, Tecnos, Madrid 1990 (tit. or. *Storia dell'estetica*, Laterza, Bari 1988).

GODANI, P., *L'abbandono della bellezza. Note su Heidegger e l'estetica*, en «Rivista di estetica, n.s.», 9 (3/1998), pp. 173-192.

GÓMEZ DÁVILA, N., *Escolios a un texto implícito*, 2 vols., Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá 1977.

GONZÁLEZ, A.M., *Expertos en sobrevivir. Ensayos ético-políticos*, EUNSA, Pamplona 1999.

GRABAR, A., *Les origines de l'esthétique médiévale*, Macula, Paris 2001.

GROSSATESTA, R., *In Hexaëmeron,* ed. de R.C. Dales y S. Gieben O.F.M. Cap., Oxford University Press, Oxford 1982.

HEGEL, G.W.F., *Lecciones de Estética*, trad. de A. Brotóns Muñoz, Akal, Madrid 1989 (tit. or. *Vorlesungen über die Aesthetik mit einem Vorwort von Heinrich Gustav Hotho*, 3 vols., F. Frommann, Stuttgart 1953-1954, G.W.F. Hegel, *Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe* 12-14).

—, *Lezioni di estetica*, traducción e introducción de P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 2000 (tit. or. *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823. Nachgeschrieben von H.G. Hotho*, ed. por A. Gethmann-Siefert, G.W.F. Hegel, *Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, 2, Meiner, Hamburg 1998).

HEIDEGGER, M., *El origen de la obra de arte*, trad. de J. Rovira Armengol, en ÍDEM, *Sendas perdidas*, Losada, Buenos Aires 1960 (tit. or. *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main 1950; publicado por el mismo editor en el volumen V de *Heidegger Gesamtausgabe*, HGA V).

—, *Hölderlin y la esencia de la poesía*, en ÍDEM, *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, trad. de J.M.ª Valverde, Ariel, Barcelona 1983 (tit. or. *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*, Kolstermann, Frankfurt am Main 1981; publicado por el mismo editor en el volumen IV de *Heidegger Gesamtausgabe*, HGA IV).

JUAN PABLO II, *Carta a los artistas*, 4 de abril 1999.

KANT, I., *Crítica del Juicio*, trad. de M. García Morente, Espasa-Calpe, Madrid 1984 (tit. or. *Kritik der Urtheilskraft, Kant's gesammelte Schriften*, V, ed. de Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften, W. de Gruyter, Berlin 1913).

LABRADA, MªA., *Belleza y racionalidad: Kant y Hegel*, EUNSA, Pamplona 1990.

—, *Estética*, EUNSA, Pamplona 1998.

LAURENT, J., *Plotin et la beauté de Zeus*, en «Archives de Philosophie» 61 (1998), pp. 251-267.

LEWIS, C.S., *La imagen del mundo*, trad. de C. Manzano, Península, Barcelona 1997 (tit. or. *The Discarded Image*, Cambridge University Press, Cambridge 1964).

LIMINTA, Mª.T., *Il problema della bellezza in Platone. Analisi e interpretazione dell'«Ippia Maggiore»*, Vita e Pensiero, Milano 1998.

LLANO, A., *La nueva sensibilidad*, Espasa, Madrid 1988.

LYNCH, E., *Sobre la belleza*, Anaya, Madrid 1999.

LYOTARD, J.-F., *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*, trad. de M. Antolin Rato, Cátedra, Madrid 1986[2] (tit. or. *La condition postmoderne*, de Minuit, Paris 1979).

MARITAIN, J., *Art et Scolastique,* en ÍDEM, *Œuvres complètes*, vol. I, Editions Univ. Fribourg, Fribourg 1986.

—, *L'intuition créatrice dans l'art et dans la poésie,* en ÍDEM, *Œuvres complètes*, vol. X, Editions Univ. Fribourg, Fribourg 1985.

MELENDO, T., *Esbozo de una metafísica de la belleza*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona 2000.

MENÉNDEZ PELAYO, M., *La estética del idealismo alemán*, Rialp, Madrid 1954.

MORPURGO-TAGLIABUE, G., *La Estética Contemporánea: una investigación*, trad. de A. Pirk y R. Pochtar, Losada, Buenos Aires 1971 (tit. or. *L'esthétique contemporaine. Une enquête*, Marzorati, Milano 1960).

MURA, G., *Poesia e filosofia*, en «Quaderni sardi di filosofia, letteratura e scienze umane», nn. 6-7, (12/1998), pp. 5-35.

NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia,* en ÍDEM, *Obras Completas*, X, trad. de Eduardo Ovejero y Maury, Aguilar, Buenos Aires 1958 (tit. or. *Die Geburt der Tragödie*, *Nietzsche Werke*, III-1, ed. por G. Colli y M. Montinari, W. de Gruyter, Berlin-New York 1972).

ORTEGA Y GASSET, J., *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Espasa-Calpe, Madrid 1997[5].

OTXOTORENA, J.M., *El discurso clásico en arquitectura*, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona 1989.

PABLO VI, *Incontro con gli artisti nella cappella Sistina*, 7.V.1964, en ÍDEM, *Insegnamenti*, Tipografia Poliglotta Vaticana, II (1964), pp. 312-318.

PARRET, H., *De Baumgarten à Kant: sur la beauté*, en «Revue Philosophique de Louvain», 87 (1992), pp.317-343.

PLATÓN, *Diálogos*, 10 vols., trad. de C. Eggers Lan y otros, Gredos, Madrid 1986.

PLAZAOLA, J., *Historia y sentido del arte cristiano*, BAC, Madrid 1996.

—, *La Iglesia y el arte*, BAC, Madrid 2001.

PLOTINO, *Enéadas*, 3 vols., trad. de J. Igal, Gredos, Madrid 1982-1998.

PUIGARNAU, A., *Neoplatonismo e iconografía en la Europa medieval*, en «Anuario Filosófico» 2000 (33), pp. 655-673.

QUEVEDO, A., *De Foucault a Derrida. Pasando fugazmente por Deleuze y Guattari, Lyotard, Baudrillard*, EUNSA, Pamplona 2001.

RATZINGER, J., *Cantate al Signore un canto nuovo*, Jaca Book, Milano 1996.

—, *Informe sobre la fe*, BAC, Madrid 1985 (tit. or. *Rapporto sulla fede*, Paoline, Milano 1985).

RESTAINO, F., *Storia dell'estetica moderna*, Utet, Torino 1991.

RUIZ RETEGUI, A., *Pulchrum. Reflexiones sobre la Belleza desde la Antropología cristiana*, Rialp, Madrid 1998.

SCHAEFFER, J.-M., *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Gallimard, Paris 1992 (trad. it. *L'arte dell'età moderna. Estetica e filsofia dell'arte dal XVIII secolo ad oggi,* Il Mulino, Bologna 1996).

—, *Adieu à l'esthétique*, P.U.F., Paris 2000.

SCHLEGEL, F., *Diálogo sobre la poesía,* en ÍDEM, *Obras Selectas*, trad. de M.A. Vega Carnuda, Fundación Universitaria Española, Madrid 1983 (tir. or. *Friedrich Schlegel kritische Ausgabe seiner Werke*, ed. por E. Behler, Thomas-Verlag, Zürich 1958).

STEINER, G., *Presencias Reales: ¿hay algo en lo que decimos?*, trad. de J.G. López Guix, Destino, Barcelona 1998 (tit. or. *Real Presences*, University of Chicago Press, Chicago 1989).

STERN-GILLET, S., *Le Principe du beau chez Plotin: réflexions sur Enneas VI.7.32 et 33*, en «Phronesis» (2000) XLV, 1, pp. 38-63.

TAYLOR, Ch., *The malaise of modernity*, Anansi, Toronto 1991 (trad. it. *Il disagio della modernità,* edición de G. Ferrara degli Uberti, Laterza, Roma 1994).

—, *Las Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Paidós, Barcelona 1996 (tit. or. *Sources of Self. The Making of the Modern Identity*, Harvard University Press, Cambridge 1989).

TOMÁS DE AQUINO, SANTO, *De veritate*, trad. de J. García López, Cuadernos de Anuario Filosófico, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Pamplona 1995.

—, *Comentario a las sentencias de Pedro Lombardo,* ed. de J. Cruz Cruz, EUNSA, Pamplona 2000 ss.

—, *Suma Teológica*, edición dirigida por los regentes de estudios de las provincias dominicanas en España, presentación de D. Byrne, BAC, Madrid 1988-1989.

VALENTINI, N., (ed.), *Cristianesimo e bellezza*, Paoline, Milano 2002.